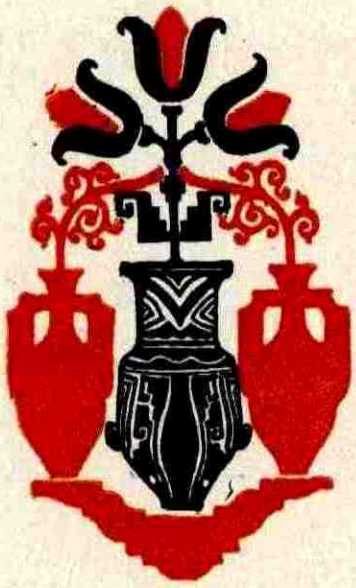


351
720.85

ANGEL GUIDO

Arquitecto e Ingeniero Civil - Profesor Titular de Arquitectura II de la Facultad de Ingeniería e interino de Historia de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral

FUSIÓN HISPANO-INDÍGENA EN LA ARQUITECTURA COLONIAL

PREFACIO DEL ARQUITECTO

MARTIN S. NOEL

Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes
Miembro de número de la Junta de Historia y Numismática Americana
y correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

1925

MCMXXV

EDITORIAL "LA CASA DEL LIBRO" - S. A.
ROSARIO

BIBLIOTECA PUBLICA
CUENCA-ECUADOR

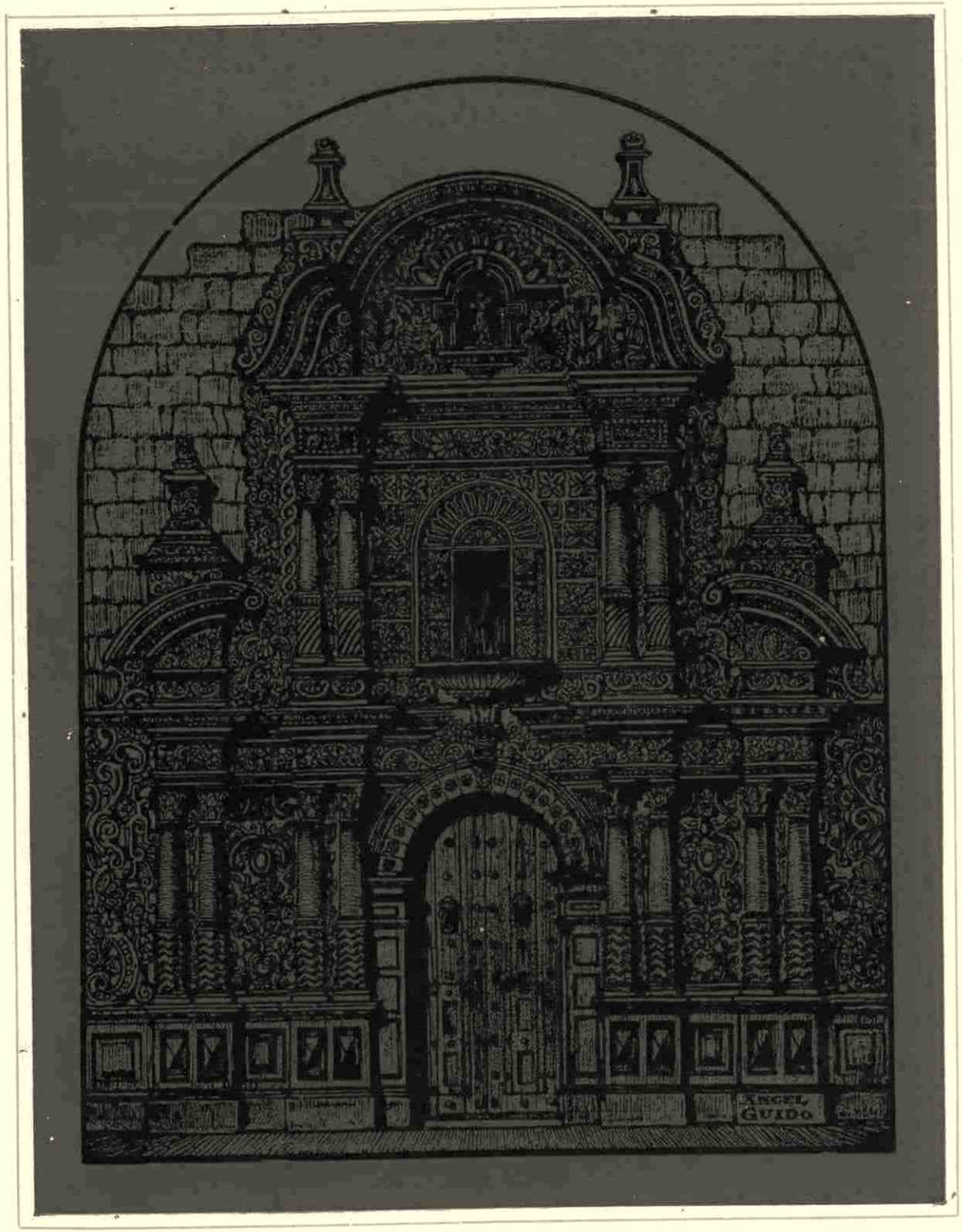
INFLUENCIA INDIGENA EN LA ARQUITECTURA COLONIAL PERUANA Y BOLIVIANA

LIBRERIA CIENTIFICA Y LITERARIA
El Ateneo
PEDRO GARCIA
B. AIRES

AMPLIACION DE LOS PLANES DE ESTUDIOS DE LAS FACULTADES DE ARQUITECTURA DE LA REPUBLICA CON LA INTRODUCCION DE UN CURSO ESPECIAL SOBRE: "HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y ORNAMENTACION PRE Y POST-COLOMBIANA"

APENDICE

ES PROPIEDAD DEL AUTOR
Se ha hecho el depósito de ley



PREFACIO

DEL ARQ. D. MARTIN S. NOEL

SEÑOR Arquitecto Don Angel Guido.

Muy distinguido colega y amigo:

He leído su interesante y meditado trabajo — aquí en esta peregrina playa marinera — y donde, recatado del ajetreo urbano de Buenos Aires, la limpieza del cielo, el vivificante iodo del mar y el destello del sol irisado de belleza, prestan a las cosas, la transparencia de su origen divino.

Con frecuencia visito el vecino pueblo de Maldonado, que rehiela en la atmósfera — por no sé que extraño prestigio — el recuerdo de las incursiones Lusitanas en el Río de la Plata.

Hoy — de regreso de una de esas excursiones, ya cuando todo se encendía con el tono flavo de una paleta sobrehumana, discurría sobre nuestro tema favorito, y al volver la vista hacia la evocadora Colonia, como requiriendo su consejo: emergió — por entre los estirados troncos y el verde profundo de los pinos resinosos — el cimborio policromo de la iglesia, con el elocuente refulgir de sus vidriados azulejos; y luego, la huraña y sencilla «torre del vigía»; y todo ello, golpeando a las puertas de la emoción, dibujó, ante mis ojos la razón estética de nuestros artísticos afanes.

Sí pues, aquella tan modesta y risueña arquitectura — con algo de angélico — parecía integrarse a la naturaleza por una común raíz espiritual confirmando que, aquel arte de inspiración popular — el Barroco Andaluz — (perdone Vd. mi manía), halló aún en sus formas más escuetas e ingenuas una asimilación indígena llena de seducción — y que — del inesperado cuanto milagroso consorcio vióse nacer un concepto de renovado arte.

Sortilegio estetico — que me arrastra de mucho tiempo con ansiosas promesas — por entre el enredado misterio de la rústica historia de nuestras artes: místicas, litúrgicas y pastoriles como un dechado de ilusión sutil, que nos hace creer, en la posible floración, que sea la expresión de raza que buscamos.

La influencia hispana, trajo a las sementeras autóctonas — de milenario origen — la más robusta de las síntesis: orientalismo y occidentalismo que cuajaron en el Románico primitivo, en el Mozárabe, en el Mudéjar, en el Plateresco y en última instancia en el Barroco, trasunto o reacción final de aquellos estilos nacionales de España. Ellos, a su vez, cimentaron los dispersos arcaísmos de la América, arcana de nuestra civilización.

Por donde, España y América ofrécennos un abundoso léxico de arquitectura intuitiva, que llega hasta nosotros, como una lengua viva, exenta de cánones académicos, de formulismos y con la puericia que cuadra a nuestras esperanzas.

Tengo para mí, que la arquitectura como la música o la poesía, nace y prospera al amparo de la riqueza étnica, de la belleza del alma y naturaleza de un pueblo.

Mas, es ya tiempo que entremos a comentar el concepto particular de su libro, pues, encara Vd. en él una nueva faz en la marcha de nuestros estudios «arquitectónico-arqueológicos».

En efecto: Si hasta el presente hemos tratado de demostrar — en forma sintética — la existencia de una arquitectura His-

pano-Americana (1) y la migración de sus trayectorias, dentro del cuadro general que ofreció la conquista, y dentro también, de una cierta metodología; es justo el confesar — que — nuestras indagaciones y escritos (dentro del novedoso diagnóstico) asumían un carácter esencialmente estético, tal cual lo declaro en el prefacio de mi obra: «Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana» y tal cual lo confirmaré al compilar mis últimos trabajos en un segundo volumen intitulado: «Fundamentos para una estética Nacional».

Ahora bien, la obra de Vd., si bien concuerda con aquellos conceptos siguiendo igual sistema en lo que se refiere — a lo que podríamos llamar — el árbol genealógico de la conformación histórica — que Vd. explica y amplía en un gráfico muy elocuente — entra luego de lleno en la demostración palmaria del sujeto; es decir, de la historia general, de la filosofía de la historia pasa a la aplicación racional de la moderna ciencia de la arqueología.

En buena hora, que un espíritu inteligente de artista e investigador como el suyo, asuma la demostración formal de asunto tan importante para las comunes aspiraciones, aventando los más puros y sólidos sentimientos de nuestro arte nacional.

Su obra cobra un valor inesperado, cuando al esbozar el cuadro general, examinando — por una parte — las fuentes hispanas — y por la otra — las americanas, desentraña más tarde, la fábrica o arquitectura formal de los elementos ornamentales y penetra Vd. en el estudio analítico de todos cuantos factores participaron en la gestación de los arquetipos básicos.

Tal lo afirma, en el curioso examen de las unidades y ritmos indígenas que intervienen en las composiciones, y como estos

---

(1) XX. Congreso de Americanistas celebrado en Río de Janeiro en el año 22, mi trabajo: «Las Artes pre-Colombianas y su influencia.»

preciosos remanentes de las fuentes americanas, infiltranse en lo Español llegando por fin a establecer una coordinada clasificación.

En estos capítulos acentúase, pues, el método empleado; señala Vd. cómo lo geométrico, arcaico y rectilíneo aborígenes, van invadiendo el campo de los trazados ondulantes de las ornamentaciones Renacentistas.

Igual pudiera decirse cuando se refiere a los espacios de ritmo geométrico, simetría, planimetría y carácter cúbico indígenas; así como, al singularizar los diversos ejemplos, deslindando los valores objetivos de los subjetivos, lo que tanto contribuye a la mayor claridad de sus conclusiones.

De esta suerte de indagaciones, se me antoja, no tardaremos en llegar a discernir, examinando comparativamente el pasado «Pre-Colombiano» con lo Hispano-Americano, la suerte que sufrieron las diversas características de los estilos autóctonos en los distintos núcleos de origen. Tal la diferencia fundamental de la civilización de la Altiplanicie Mediterránea, o sea por ejemplo el gran arte Tiahuanaquense con el de las culturas de las márgenes del Pacífico, denominadas hoy: proto-Nazca, proto-Chimú; Nazca y Chimú para hallarlo todo ello, hermanado en el momento prehispánico, en la región central de Chavin casualmente en el elocuente testimonio que Vd. cita con tanto acierto.

Creo, que con ello llegaríamos oportunamente a constatar, de cómo este mismo proceso se renueva en la Arquitectura de fusión, puesto que, resurgen en las ciudades porteñas las fábricas de adobe; complejas y enmarañadas, a tal punto, que semejan detener en sus aparatosas construcciones — la ideología estética del fetichismo politeísta de Pachacamac; y por el contrario, en el Cuzco contemplamos el arte de los grandes templos de recia si-

llería, enhiestos, sobre las ruinas de arcaicos aparejos multiformes, trasuntando en el evangélico triunfo cristiano de la Conquista, el austero panteísmo de Koricancha — y por fin, Arequipa, se nos aparecerá como el milagroso Chavin del siglo XVII.

He de añadir ahora, que las láminas de su obra, suman otro valor de no escasa importancia.

Son sus dibujos de una gran fuerza expresiva y merecen ser tenidos como fieles documentos reveladores del verdadero carácter de los comentados ejemplos — a más — poseen la sugestión geótica de esas villas tan fantásticas que aún conservan en lo más recóndito de la entraña Andina el númen tutelar del mundo americano.

Aplaudo también, su trabajo, en el que aconseja la aplicación de un plan de estudio especial sobre «Arquitectura y Ornamentación Americana pre y post-Colombiana».

Y sobre este particular, recordaré que la Junta de Historia y Numismática americana — bajo la presidencia del Doctor Cárcano se dirigió — a raíz de la publicación de mi primera obra — al Decano de la Facultad de Ciencias exactas, físicas y naturales con idéntico propósito.

Y ahora, mi distinguido y admirado colega — antes de poner término a estas palabras — bien sinceras por cierto — y puestas de corazón a servicio de nuestra cruzada artística; permítame que traiga a colación dos recuerdos que me hablan de Vd. en forma bien elogiosa, y que, me hicieron presagiar las superiores cualidades del autor de la obra que hoy nos ocupa.

Hace tiempo — en fecha que no puedo precisar — llegó a la Comisión Nacional de Bellas Artes un cuaderno de croquis arquitectónicos. Eran tan personales, tan extraños que, estando aquel cuaderno — sobre nuestra mesa de trabajo, en circunstancias en que tratábamos algunos asuntos apremiantes; no pude

menos de echar la vista en ellos y comentar la agudeza de esps sus apuntes, llenos de talento y original intención.

Más tarde, le conocí a Vd. en ocasión de mi visita a su ciudad natal, donde me invitaron tan gentilmente los amigos de «El Círculo», (1) y, al advertirle de tal modo identificado con sus propias creaciones, cuya expresión plástica quilataba Vd. con tan cálido entusiasmo; tuve la íntima convicción de que, el soplo de una honda inspiración encendía la llama sagrada del artista.

Ahora, la seriedad y carácter de sus escritos nos confirman la doble faz de su personalidad, pues no olvidemos, que si bien es función primordial de nuestro arte: el crear, producir en el idioma cabal de nuestra técnica profesional; también es cierto que, cuando a ella se suma la sabiduría de una voluntad individual, que interesa al progreso y orientación de una sociedad — y por ende — a un concepto de raza en el remozado reflejo de una nueva vitalidad; esa obra cobra el ascendiente y la vastedad de un ideal colectivo.

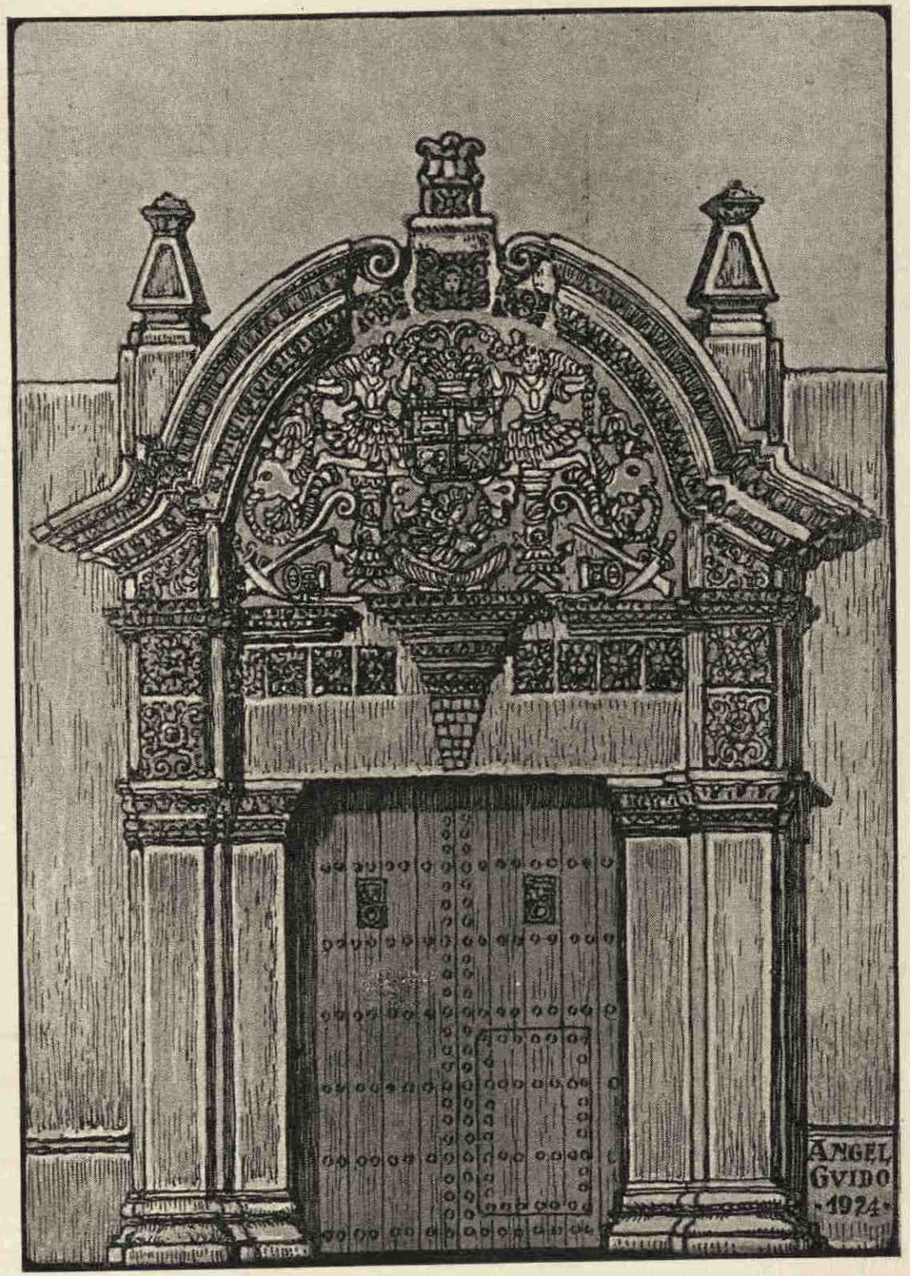
Lo felicito, pues, augurándole al propio tiempo, el éxito que merece su erudita y hermosa publicación.

Su amigo affmo.

MARTIN NOEL

Punta del Este. Marzo 5.

(1) Conferencia dada en "El Círculo" del Rosario "En el Siglo XVII florece un tipo de Arquitectura Hispano-Americana."



PORTADA DE SOLAR AREQUIPEÑO

PROLOGO

HACIA UNA ARQUITECTURA NUESTRA

NO es preciso mayor penetración para comprender el lamentable descentramiento de nuestra arquitectura contemporánea. Puntos de vista imprecisos. Rumbos indefinidos. Heterogeneidad estética, sin pretensión ninguna de buscar cierta unidad total al acercarse a nuestra idiosincrasia, sin inquietud por copiarnos ni comprendernos. Y la arquitectura en su esencia ortodoxa involucra la responsabilidad de expresar esa vibración vital de un pueblo en su tiempo y espacio. Sin ella, es obra perecedera, que no dejará estela en la evolución estética de un pueblo, ni sumará ni restará nada a su jerarquía cultural.

Por nuestra parte, la traducción plástica formal, que si bien no la tenemos la presentimos, debe penetrar toda nuestra vida contemporánea, debe escuchar nuestra inquietud social, debe abrazar la actitud intelectual y espiritual de pueblo americano en los tiempos que corren.

Pero debe partirse de algo eterno que sirva de arcilla para modelar con ella tal personalidad. Y esa arcilla debe extraerse de tierra americana. Porqué no olvidemos que la arquitectura no es obra puramente intelectual, sinó también regional. El paisaje, el sentido de la tierra sobre la cual se levanta, debe imprimir

su gesto irremediablemente.

Intelectualmente podemos comprender y proyectar en estilo Luis XV, pongamos por caso; pero al así hacerlo, nos olvidamos del valor subjetivo del amplio y severo paisaje que nos rodea, distinto del francés; nos olvidamos de nuestra idiosincrasia de americanos, distinta de aquella francesa de mediados del siglo XVIII; en fin, nos olvidamos de nosotros mismos.

Es que las arquitecturas, los estilos, son hijos legítimos de un pueblo determinado que tiene su idioma, su paisaje, sus costumbres, sus alegrías, sus tristezas, sus bondades, sus defectos y la forma, misteriosamente se ha ido modelando casualmente merced a esos caracteres.

De allí, que nuestra imposible paternidad de los estilos extranjeros tenga por resultado la inconsideración de los mismos, al aplicarlos.

Es de lamentar que aún nuestro pueblo tenga perdida la noción de mirar a su arquitectura como cosa íntima, recóndita. Las formas siguen la moda caprichosamente. Oíd la simpática nómina de estilos que acepta con igual parsimonia, actualmente: renacimiento italiano cuatrocentista, cincocentista, florentino, lombardo; Luis XIV, Luis XV, Luis XVI, Francisco 1º., plateresco barroco español, barroco italiano, clásico-romano, griego, greco-romano, suizo, normando, Tudor, gótico, románico, neoclásico, moderno inglés, moderno italiano, moderno alemán, morisco, etc.

Y luego el estilo «híbrido», tan común entre nosotros, gestado por el recorte de múltiples estilos distintos, sin previsión de afinidad eurítmica superpuestos disparatadamente.

Urge pues, tratar de poner un dique a este abigarrado caos arquitectónico que produce amargura su preponderancia. Fuerza es tender hacia una Unidad, y esta Unidad — no resta otra solución — es preciso buscar su primera fuente en la vernácula raíz que traiga la savia de lo que nos es común a todos los americanos: América.

Para bien nuestro, se ha expuesto ya en forma meditada las razones por las que no cabe otro camino para nuestra emancipación estética, que la solución eurídica, propuesta tan eruditamente por Ricardo Rojas. Y en lo que referencia tiene con nuestra soñada emancipación arquitectónica baste recordar la obra del Arq Martín Noel, admirable reacción americanista en pleno pontificado de aquella estética extraña a nuestra intimidad espiritual — obra, por otra parte, que ha tenido el justo prestigio de haber inquietado a todo el país hacia una nueva orientación de genuino arte.

En definitiva, es preciso dejar sentadas estas conclusiones:

a) — Nuestra idiosincrasia americana exige la imperiosa necesidad de buscar nuestra intimidad formal en América, por lo que es imprescindible acudir a la fuente indígena, para nuestra emancipación arquitectónica.

b) — Nuestra cultura europeizada requiere igualmente su intervención, por lo que lo pre-colombiano no debe llegar hasta nosotros sin la torcedura europea.

De aquí, que para tranquilidad de nuestras inquietudes de rigor una imperiosa necesidad cabe por el momento: el atrapamiento de la forma que esconda en sí la fusión de lo europeo (hispano en nuestro caso) con lo indígena americano, en su manifestación pura, rústica, inintelectual, ingenua, dado que la forma primitiva tiene siempre carácter reciamente social.

El análisis, la disección, la rigurosa investigación de estas formas, armarán el esqueleto de nuestra emancipación estética arquitectónica.

La traducción de aquellas estructuras por nuestra idiosincrasia actual dentro de nuestro nuevo tiempo y espacio, sugerirá la Arquitectura Nuestra que soñamos. Tal es nuestra fé.

Pero las bases deben ser expuestas con rigor científico. Debe hacerse exclusión de lo sentimental, de lo literario puramente, por el momento, para bucear nuestras primitivas formas hispanoamericanas que por ser tradicionales, despide la pátina que las cubren el cálido sabor legendario de nuestros antepasados. Lo sentimental suele, a veces, estorbar lo científico, lo verídico, y la arquitectura en su doble faz científica y artística debe marchar

con más mesura que las demás artes. La imaginación debe estar sustentada por el nutrido bagaje de deducciones rigurosas.

Con tal convencimiento mi mayor inquietud fué perseguir las formas hispano-americanas hasta descubrir los verdaderos ejemplares que escondiesen la fusión citada en su carácter rústico, primitivo. Ello me llevó a la arquitectura hispano-americana cinco y seiscentista peruana y boliviana.

De todos los ejemplares que tuve ocasión de admirar, no todos respondieron a mi búsqueda determinada. Numerosos ejemplares, netamente hispanos, sin ninguna o insignificante influencia indígena, tuve ocasión de anotar. El mismo Cuzco no llegó a colmar mis deseos. Guarda esta ciudad, sin duda, extraordinarios ejemplares cinco y seiscentistas, en los cuales una verdadera superposición constructiva de lo plateresco, herreriano o barroco sobre cimientos, primeras plantas o estructuras parciales netamente incaicas. Mas esta unión constructiva de estructuras hispanas e indígenas, no me habló recónditamente de la fusión anímica de las formas.

No significa con tal criterio, que la extraordinaria ciudad de los Incas, no esconda en su seno la fusión formal que se persigue. Ellos existen en detalles que en su oportunidad se traerá.

Sin embargo, Arequipa maravillosamente esconde el in-

jerto anímico de nuestra fusión. Las formas hispanas han sufrido allí, una transfiguración recónditamente indígena tal, que su exteriorización expresiva conjunta emociona vivamente en forma originalmente nuestra. Vigorosa vitalidad indígena, desentrañada de los recios Andes fabulosos torció el ritmo interior de las formas renacentistas hispanas, a la vez fusión gótica renacentista italiana — mudéjar, occidental — oriental, penetrando hasta el nervio vital de su gestación, hasta conseguir que las formas injertadas no hablaran ya en idioma hispano, sinó en idioma nuevo y muy Nuestro.

Luego Potosí, La Paz y otras.

Poseído el ejemplar mi tarea fué entonces, hacer un análisis petrado de su gestación, ejecutar una investigación rigurosa y disciplinada que explicara con la claridad requerida la existencia de dicha fusión con deduciones irrefutables.

Esta obra es el resultado de estas investigaciones. No me corresponde contestar si mis pretensiones han sido colmadas. Sólo sí me tranquiliza, el carácter conque ha sido abordado el problema hispano-indígena, es decir, con obstinado rigor investigativo, relegando a segundo término la acción sentimental de mi fé americanista, que sin duda hubiera menoscabado el valor intrínseco de este trabajo.

Tal es pues el concepto de esta obra. Se trata, repito,

de un trabajo de investigación, mas con previsión del futuro, hacia la arquitectura nueva que presentimos. Constituye por así decir, el primer capítulo de una obra madurada de ha tiempo, y que iré desarrollando sucesivamente, acordando toda la energía y entusiasmo que anima mi fé en la trascendencia profunda en nuestra emancipación estética contemporánea, de estas formas gestadas merced al maridaje soberbio de Europa y América.

A. G.

INFLUENCIA INDIGENA EN LA ARQUITECTURA COLONIAL PERUANA Y BOLIVIANA

Trabajo presentado en el Tercer Congreso Científico Panamericano reunido en Lima en el mes de Diciembre de 1924

FRONTISPICIO DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO DE POTOSI

GRANDEMENTE vasto y harto complejo, es el problema de la influencia indígena en la arquitectura americana post-colombiana. Perú y Bolivia fueron favorecidos admirablemente, como países testigos de uno de los choques estéticos más estupendos, de dos artes diversas y en una época, en grado sumo avanzada: los siglos XVI y XVII. Y tuvo que ser la menos canónica y la más múltiple de las arquitecturas europeas, la española renacentista, la que rompiera lanzas con el arte americano indígena. Su enjundia primera, gótica — renacentista italiana — mudéjar y luego barroca, tuvo que admitir una nueva torcedura de su ritmo interior, por la inoculación de una nueva vitalidad, extraña a toda ella, de raíz virgen y distante, y de vigoroso carácter autóctono: el ritmo estético americano.

Fusiones o influencias de artes distintas en ciertos caracteres y especialmente en el arte arquitectónico, existen innumerables en la historia. La influencia recíproca egipcia y caldeo-asiria. La romana como continuación de la fusión griega y etrusca. La bizantina como fusión romana-basilical cristiana y formas de oriente. Y el románico y los renacentistas y post-renacimientos, en fin, que han constituido la trama urdida y enmarañada, con que está tejido el arte occidental, descubriéndose las influencias recíprocas,

desde los elementos diminutos y escondidos hasta las plásticas monumentales, como gestos anímicos de las formas.

Pero, de todas estas influencias enunciadas, los pueblos que llevaban su arte a la cruzada, no se desconocían entre sí, y esto es lo que nos interesa por el momento. Queremos significar con esto, que el parentesco de artes, no era tan alejado, que podía convenirse en su no existencia, ya que no lejano estaba la rama común.

El caso de la fusión hispano-americana es distinta, original, inédita en la historia del arte del mundo. El arte aborigen americano habíase gestado y desarrollado, limpio de toda influencia exótica, virgen de toda tara extranjera y su evolución no responde sencillamente a ensayos balbucientes de un posible arte en iniciación a la llegada de los españoles en América, sinó, arte canónico dentro del rumbo de sus aspiraciones, con sus cíclicas evoluciones repetidas de germinación, apogeo, decadencia y renacimiento, tal como se presenta a los ojos de la moderna arqueología americana.

Mas, lo extraordinario dentro del proceso habitual histórico de las formas, fué, que para la acción de arte hispana, el arte americano le fué absolutamente desconocido con anterioridad a su fusión. De la misma fusión renacentista hispana, gótica - renacentista italiana - mudéjar, persiguiendo su desarrollo, llégase a la raíz única. De la gótica y renacentista italiana termínase en la romana como lazo de unión. De la mudéjar, la influencia

bizantina produce un contacto parcial, en una reducida proximidad histórica y más alejada la arquitectura musulmana, asentada en la persa, es abrazada por el tronco único egipcio - caldeo - asirio - hindú.

He aquí, pues, al margen de todo este árbol genealógico de arte, otro germinado desde aún numerosos siglos anteriores a nuestra era y apenas descubierto en el siglo XVI.

De aquí, la originalidad histórica de la fusión hispano - americana - aborigen.

A todo esto, es preciso detenernos algo, sobre lo que podría sugerir, la acción no muy intensa del arte autóctono a la invasión del arte hispánico durante los siglos XVI y XVII. Pero, si por un lado aún no se ha penetrado mayormente y en forma científica, el intrincamiento hispano - americano indígena, por otro lado, es preciso vivir ideológicamente un poco aquellos años de fragorosa invasión, para comprender el problema en toda su profundidad. La derrota total de los aborígenes, el perseguimiento tenaz al indio como implacable enemigo, su sojuzgamiento sin preámbulos, el concepto herético de todo lo indígena, en fin, un estado de espíritu poco propicio para reparar en la devastación desmedida de un arte maravillosamente constituido.

Luego, no debe admirar que un arte tan desarrollado y maduro fuera desalojado, casi completamente, por la invasión del arte español cinco y seiscentista. Lo que realmente debe admirar, es el hecho de que en medio de su derrota, el arte au-

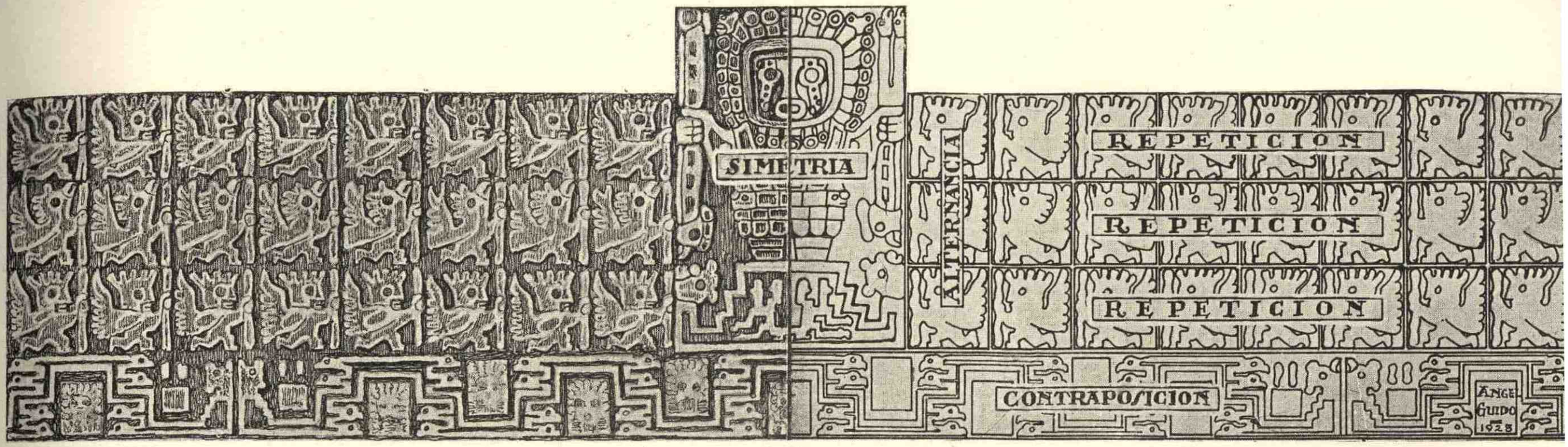
tóctono tuviera aún aliento para torcer el rítmo del arte invasor, marcándole el sello imperecedero de su espíritu amamantado en el alma de la raza y bajo el paisaje nuevo de América.

Esto último es, casualmente lo que nos ha guiado en la elaboración de este trabajo. Algunas de las formas arquitectónicas levantadas en Perú y Bolivia cinco y seiscentistas, de una belleza extraordinaria, severa, rígida, originalísima, vigorizada y exaltada por la savia de nuestra américa indígena, son las que nos han producido el entusiasmo para abordar el análisis penetrado de aquella rara belleza y, para en cierta manera, defender nuestro amor y nuestra fé en la grandeza de estas formas eurindianas, con una investigación de carácter relativamente científico, para tranquilidad de nuestras inquietudes de rigor y también, para favorecer el justo gesto de su propagación entre los americanos.

A este efecto, hemos ideado la presente organización de nuestro trabajo, que exponemos en el gráfico adjunto.

Convencidos de que las formas arquitectónicas se manifiestan por su expresión plástica y por su ornamentación, hemos repartido el desarrollo de nuestra investigación en la siguiente forma: En el capítulo I, presentamos una síntesis de la evolución plástica formal arquitectónica hispana, durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

En el capítulo II. presentamos el mismo caso en la expresión plástica formal arquitectónica indígena americana. Inmediata-



Análisis ornamental del bajo-relieve del arquitrabe de la Puerta del Sol en Tiahuanacu

GRAFICO

Itinerario sintetico de la expresion plastica formal de la arquitectura hispana de los siglos XVI. XVII y XVIII

Sintesis de la expresion plastica formal de la arquitectura incaica y pre-incaica

Sintesis de los caracteres principales de la ornamentacion arquitectonica hispana de los siglos XVI, XVII y XVIII

Sintesis de los caracteres principales de la ornamentacion incaica y pre-incaica

Sintesis de la expresion plastica formal de la arquitectura colonial peruana y boliviana de caracter hispano-indigena

Sintesis de los caracteres principales de la ornamentacion arquitectonica colonial peruana y boliviana, de caracter hispano-indigena

Fusion integral de la arquitectura colonial peruana y boliviana, de caracter hispano-indigena

mente analizamos la fusión de estas dos expresiones en el capítulo III.

En el capítulo IV, presentamos una síntesis del carácter de la ornamentación arquitectónica hispana durante los siglos citados. En el capítulo V, hacemos otro tanto con la ornamentación indígena americana. Inmediatamente en el siguiente capítulo VI, se analiza la fusión de esas dos ornamentaciones. Y finalmente, se penetra la fusión integral plástica arquitectónica y ornamental, como expresión conjunta en el capítulo VII. (*Ver gráfico adjunto*).

CAPITULO I

Itinerario sintético de la expresión plástica formal en la arquitectura hispana de los siglos XVI, XVII y XVIII

EL siglo XVI fué para la arquitectura española un siglo de prueba. De la lucha intestina de múltiples formas extranjeras y regionales hubo de decidir el rumbo que debían seguir las formas más afines con la idiosincrasia estética del país en esa época. Producida la revolución cuatrocentista italiana, todo el arte europeo siente la conmoción. España comienza su renacimiento con el plateresco. La influencia italiana se intensifica paulatinamente. La tradición gótica-mudéjar se doblega contínuamente a la insistente influencia italianizante. En la primera época del plateresco las formas góticas conservan aún su vigor, que unida a la tradicional mudéjar envuelven y tuercen, en forma original, las primeras manifestaciones renacentistas traídas de Italia.

No es posible negar el carácter, aunque en cierto modo genuinamente hispano, del plateresco, pese a la colaboración intensamente italiana por una parte y a la procedencia alemana de sus creadores, según afirma Schubert: « *Los artistas alemanes, lo mismo en España que en Francia, Portugal y hasta en Italia, se quedan a vivir en la tierra donde han trabajado y se naturalizan, llegando a ser de este modo, los sostenedores de todo el arte de ese tiempo en España. Estos ar-*

tistas alemanes habían cultivado el estilo gótico; pero sus hijos y sus nietos se fueron inclinando cada vez más hacia el plateresco o hacia el renacimiento italiano, y el hecho de que los padres hubiesen sido llamados a España cuando ya eran artistas célebres, permite deducir que la mayoría de los hijos habían nacido en el Norte, donde la arquitectura gótica se había convertido en un arte ornamental, que dominaba fácilmente todas las técncias constructivas. Estos arquitectos ornamentistas se apropiaron enseguida, como era natural, al venir a España, las formas del mudéjar hasta entonces desconocidas para ellos, y más tarde las del renacimiento italiano, fundiendo las nuevas formas con las antiguas y de este modo resultó que artistas nacidos en Alemania fueron los que desarrollaron el estilo plateresco, alabado generalmente como una manifestación típica del alma española».

Sin embargo, repetimos, pese a esta procedencia alemana y a la influencia italiana, la transformación aconteció en tierra española y por tal, ciertas plásticas parciales se expresan en idioma estructural perfectamente hispano. (Las ventanas ajimezadas; las cresterias ricamente ornamentadas; los dinteles despiezados en dovelas muy altas y de poco espesor, origen mahometano; el *arrabáa* tan aplicado con sus múltiples variedades; su interpretación en forma de cordón franciscano; las grandes zapatas y dinteles de mucha altura en las columnatas de las galerías de los patios; techumbres de procedencia mudéjar, etcétera).

Mas, la expresión conjunta no llegó jamás en el plateresco a hablar en idioma tan genuinamente español, ni aproximadamente, como en el extraordinario barroco.

De la primera época plateresca se advierten ya, mezclados a elementos góticos y mudéjares, elementos renacentistas del norte de Italia, que componen un conjunto no exento de rara belleza. La fantasía del gótico florido y la sutileza del mudéjar vienen amortiguadas por licenciosas estructuras italianas renacentistas. La fachada del hospital de Santa Cruz en Toledo, hermoso ejemplo de esta primera época. (Obra de Enrique de Egas, comenzada en 1504).

La segunda época se caracteriza por una influencia mayor italiana y la casi ausencia de elementos góticos. El palacio Ayuntamiento de Sevilla, explica perfectamente esta segunda época (Diego de Riaño — 1527 a 1564). — (Admírese la hermandad de estos ejemplos platerescos con ciertas formas del renacimiento sienés).

La tercera época, más renacentista, la ornamentación es acaparada por decoradores lombardos, y el todo sufre mayormente la influencia italianizante. El alcázar de Toledo dá un ejemplo de esta tercera época plateresca. (Obra de Covarrubias y Luis de Vega, comenzada en 1538, abandonando este último el cargo, quedando, por consiguiente, solo el primero).

La influencia renacentista italiana sigue paulatinamente más intensa y aparecen obras como el palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, completamente itálico en el espíritu y en la forma.

Algo que contribuye a opinar en el sentido del poco carácter genuino hispano del plateresco, es también su exíguo vigor de estabilidad y su pronta derrota ante la invasión italianizante. Formas que han recogido las influencias del paisaje y espíritu de un pueblo, es decir formas genuinas verdaderamente, adquieren una estabilidad extraordinaria en la región donde se desarrolló y creó, y si se prestan a la fusión con formas ex-

tranjeras inmigradas, lo hacen siempre aceptando la fusión con la influencia más o menos poderosa, pero nunca dejan de manifestar su carácter regional. Tal es el caso típico de la gran influencia italiana del renacimiento francés, proceso habitual por otro lado, en la historia de las formas.

Herrera fué para la arquitectura española, sin duda, el acontecimiento mayor de aquellos siglos. Pero fué casualmente por el carácter expresivo de su obra, sino por haber torcido violentamente el rumbo de la arquitectura española, en aquellos momentos ajena a su raíz regional. Verdad es que Herrera jamás se libertó de la fuente italiana, severa, purista, clasicista. Aunque de mayor talento que su maestro Juan Bautista de Toledo, éste había estudiado con Peruzzi, Sansovino, Palladio y trabajó a las órdenes de Miguel Angel en San Pedro de Roma. (Schubert). Si bien tuvo Herrera de Miguel Angel la grandiosidad y de Palladio el purismo ortodoxo clasicista, tuvo su independencia y originalidad. El Escorial por su severidad, su franciscana pobreza de adornos, su plástica monumental a masas gigantescas y simples, es una obra admirable realmente.

El gran talento de Herrera, repetimos, creó una arquitectura comparable a las más grandes de su tiempo, y su pujanza artística reunió y cobijó a sus continuadores, ya españoles netamente, para penetrar en el barroco avanzado, donde España *puso lo mejor y último que le quedaba* (Schubert).

La libertad barroca, reemplazando la clásica severidad herreriana, repercutió prontamente por todo el país en forma extraordinaria y monopolizante. Cada región dióle un sello característico, Andalucía y Extremadura particularmente, llegando las estructuras y el alma de la arquitectura barroca a apoderarse recónditamente de toda la península en forma triunfal. Es que se cumplió la ley determinista: la conjunción plástica y estética de la idiosincrasia de un pueblo, como fusión de raza y paisaje, ley sin la cual no surge jamás la forma alta y completa, imperecedera. Tal fué el Barroco para España.

Pero si el barroco tuvo un freno en el herreriano, también sació su lírica y embriagada fantasía, con el churrigueresco. Aquí ya la expresión plástica atraviesa por un vértigo de opulenta ornamentación esculpida. Las estructuras se subordinan completamente a la ornamentación. La plástica monumental no tiene ya carácter por la ausencia de planos definidos. El milagro griego del canon modular hermético, sabe en esos momentos, a leyenda, a pura literatura. El frontispicio del hospicio Provincial de Madrid (1722 a 1799, obra de Pedro Ribera), y el transparente de la Catedral de Toledo (1721 a 1732, obra de Narciso y Antonio Tomé) constituyen dos ejemplares representativos de esta extraña interpretación escultórica más que arquitectónica de las formas.

Anotemos de paso, que en las postrimerías del siglo XVI fenece la severidad herreriana y en los comienzos del XVIII, surge el churrigueresco. Luego el seiscientos recoge lo mejor del alma barroca de la arquitectura hispana.

Este acontecimiento tiene para nosotros suma importancia si medimos que el apogeo de la arquitectura colonial peruana y boliviana, y especialmente la fusión hispano-indígena sucedió casualmente en el mismo siglo XVII, como lo hace notar con sumo acierto y jugosa erudición el arquitecto D. Martín Noel en su conferencia: «*El nacimiento de los estilos Hispano-Americanos*». (Conferencia leída el 15 de Setiembre de 1923, bajo los auspicios de «*El Círculo*» de Rosario y publicada en «*La Revista de El Círculo*», Verano-1924, bajo el título: «*Durante el siglo XVII florece un tipo de arquitectura hispano-americana*»).

Con este bosquejo rápido que hicimos de la evolución de las formas hispanas desde los primeros años del siglo XVI hasta el XVIII, hemos pretendido diseñar el trazado evolutivo de las diversas expresiones plásticas que sufrió la arquitectura hispana desde la época citada, para encontrar en el barroco su fisonomía estética definitiva.

Como vimos, pocos años de vida tuvo el plateresco, casi nada más que medio siglo. El barroco duró siglos. Es que España, en aquel trayecto de su historia, jamás se avino propiciamente a la ley que dentro de nuestro idioma, llamamos gracia y serenidad helénica de las formas. Licencias genuinamente españolas se esconden, profusa y abundantemente, que poco se avienen a Vitrubio, Bramante o Palladio. La tara inevitable morisca por un lado y algo de inquieto que estuvo en el alma del pueblo, hizo que la paz y el reposo del ojo y del espíritu, se ani-

darán contadas veces en las plásticas arquitectónicas de aquella época. El movimiento, es decir, lo dinámico estructural por un lado y la opulencia ornamental, sin rigidez ni ciencia, por otro, fué la ley estética que ahogó bien pronto todas las iniciativas de retrogradación vitrubiana.

En una palabra, resumiendo, que: la expresión plástica de las formas hispanas trasladadas a América, obedecía a lo inquieto, a la intranquilidad de las estructuras, a lo inhelénico, con terminación cíclica evolutiva hacia la fastuosidad y opulencia plástica. «*Peuple toujours èpris de somptuositè, habitue par une longue tradition aux opulents dècors sculptès*» (*Michiel*).

No fué nuestra pretensión, oficiar de historiadores en temas tan altamente tratados por autores de los cuales basta citar a Schubert y Lampérez y Romea para comprender que poca cosa más puédese decir. Pero sí hemos pretendido diseñar nada más que el itinerario evolutivo de las formas hispanas para que en tal sentido se preste a la comparación con el nuevo rumbo sufrido por aquellas en tierra americana y a esto, queríamos llegar para comprender con claridad meridiana que los casos hispano-indígenas que expondremos perdieron ya aquel genuino gesto español, para reemplazarlo por el vigoroso y rígido gesto de América Indígena.

CAPITULO II

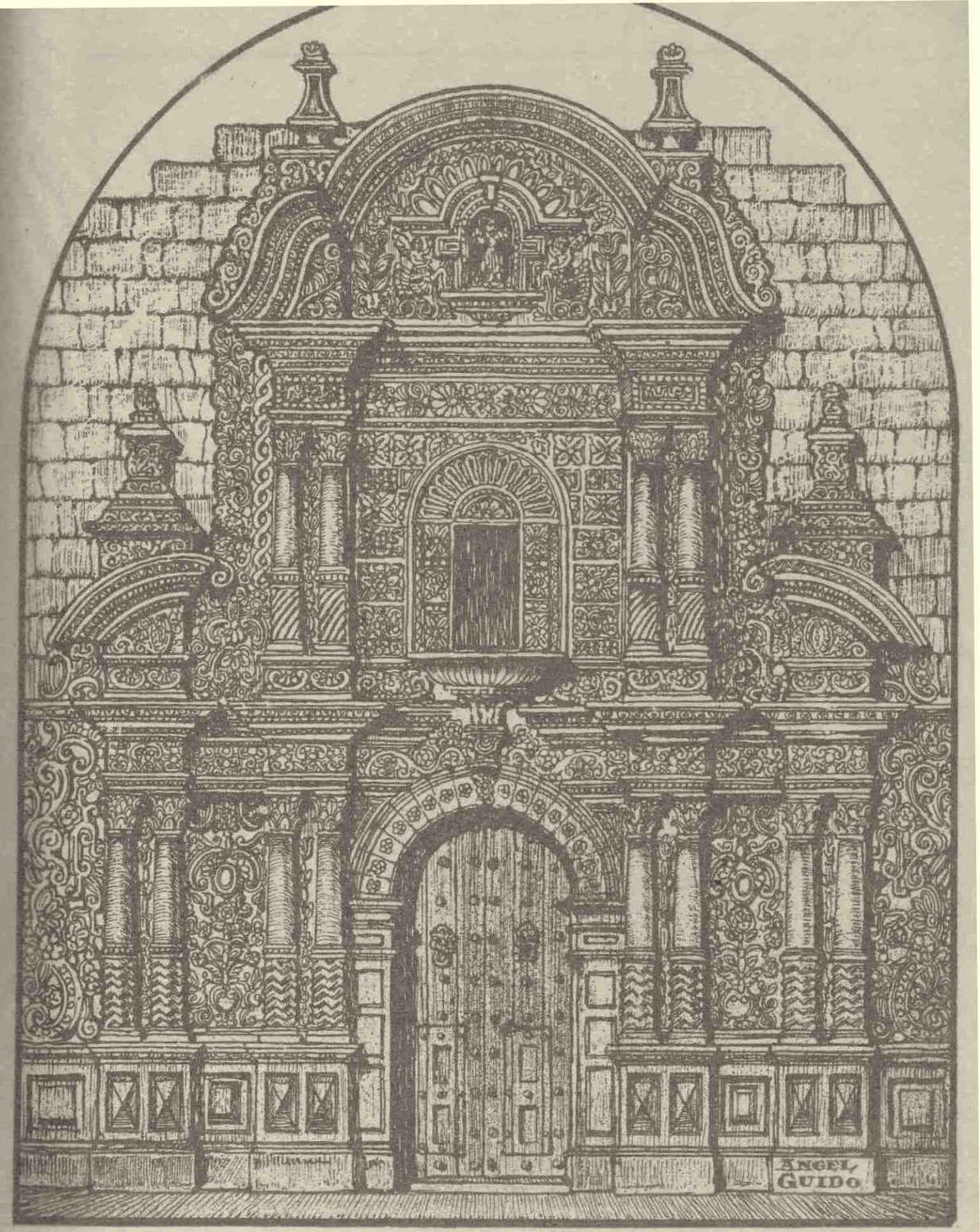
Síntesis de la expresión plástica formal de la arquitectura incaica y pre-incaica

QUEREMOS exponer en este capítulo en forma sintética claro es, dado la amplitud del tema a tratarse, el carácter expresivo de la plástica arquitectónica de las construcciones pre-colombianas incaicas y pre-incaicas, especialmente. Y no nos detendremos, en esta breve síntesis, en las formas americanas citadas, sinó que traeremos a colación ejemplos aztecas y pre-aztecas, puesto que estamos convencidos de la existencia de un ritmo subjetivo único, para toda América indígena, ensayo de demostración que no corresponde a este trabajo.

La expresión de la arquitectura americana incaica y pre-incaica, en general, puede calificarse de: severidad, rigurosa simetría, simplicidad de planos, tendencia hacia un rigorista cubismo geométrico. No nos interesa las diferenciaciones de estilos motivadas por la constitución constructiva. Lo que nos interesa es el espíritu dinámico que guió la talla ideológica de la plástica monumental arquitectónica. Y esta fué severa hasta lo prodigiosamente simple. Pétreos muros continuados, sin una almena un poco risueña en su cumbre, sin salientes interruptores de los planos gigantescamente tallados. Los rígidos vanos diseminados con pobreza franciscana. El hermético trapecio del marco de puertas y ventanas. Los muros piramidales a manera de pilonos egipcios.

La ornamentación de los muros paupérrima, que en nada quitó la simple continuidad de los planos. Saccsa-uma, Hatuncacha, Ccolccampata, Tampu-Machai; los santuarios de Ccoricancha, Acllahuasi, los palacios de Hatunrumiyocc, Choqquecchaca, Ollantaitampu, Pisac, etc., son tantos ejemplos maravillosos del genio arquitectónico inca, que dan razón sobre el carácter severo y solemne de la expresión plástica que persegumios.

Ahora bien, cuando el genio aborígen americano ha de cubrir una estructura arquitectural con riqueza ornamental: ¿qué espíritu adquiere la expresión plástica de sus masas? El caso de la Puerta del Sol de Tiahuanacu nos da la pauta de tal expresión. La ornamentación no adquiere jamás valor plástico arquitectónico. Bajo la ley aborigen inexorable de la rigidez planiforme se desarrolla la ornamentación, sin osar romper la belleza simple geométrica. Esta ley la observamos en toda américa indígena. Entre los aztecas y pre-aztecas existen ejemplos realmente admirables, bajo este punto de vista, por tratarse de una arquitectura de gestos menos atormentados, aunque de espíritu igual. El maravilloso ejemplo del palacio de Mitla, con sus paredes ricamente ornamentadas siguiendo la ley antedicha. El palacio de Palenque, Los teocallis de Xochicalco, de Papantla, etcétera. Y la ley de rigurosa frontalidad, a un mismo relieve esculpido de las figuras humanas y de la reglamentación general, manifiesta igualmente, la inquietud del arte americano por no qui-



FRONTISPICIO DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA EN AREQUIPA

tar a las superfícies planas la belleza de su carácter puramente geométrico.

Pero, sin duda donde el espíritu citado adquiere su expresión más intensa y gigantesca es en la arquitectura incaica y pre-incaica. Los Andes colosos, en mucha parte de la región peruana y boliviana adquieren un carácter solemne y trágico. Paisajes ocres, terrosos, retorcidos los cerros y quebradas por una enjundia torva y atormentada, fabulosos paisajes al aguafuerte, no podían esconder en su seno sino otro arte que el de los Hijos del Sol y sus ascendientes. Conjunción tan extraordinaria del espíritu del paisaje, el alma del indio y su arquitectura, la historia del arte del mundo entero no encierra otra más estupenda. Y esta austeridad hermética de las formas, es la que conmovió todo el organismo íntimo de la plástica arquitectónica hispana para fundir en bronce nuevo la inédita forma eurindiana de indiscutible belleza profunda.

CAPITULO III

Síntesis de la expresión plástica formal de la arquitectura colonial peruana y boliviana de carácter hispano-indígena

EN este capítulo trataremos de investigar la resultante de aquellas dos expresiones tan distintas, analizadas en los capítulos precedentes. Es decir, por un lado tendremos la plástica hispana barroca seiscentista, de dinámica estructura opulenta, sin reposo de masas y líneas. Por otro lado tendremos la severidad y rigidez estructural, la perfecta simetría equilibrada, el reposo y la estabilidad de masas y líneas, de las formas incaicas y pre-incaicas. Y esta expresión resultante tuvo en el siglo XVII su perfecta manifestación.

Podría llamar la atención, por otro lado, que la fusión hispano-aborígen americana, no se manifestara inmediatamente de introducidas las formas españolas en América. Sin hacer una rigurosa comparación, por ejemplo, alrededor de la misma época, el renacimiento italiano al penetrar en Francia, lo hizo paulatinamente, desalojando las formas góticas tradicionales. Una ala del castillo de Blois da la pauta de la primera embestida renacentista itálica. (Estilo Luis XII). El castillo de Chambord dá, con veinte años de intervalo la segunda. (Estilo Francisco I.º). Y parte del palacio del Louvre, con otros veinte años más aproximadamente, se manifiesta ya sumamente italianizado.

Este proceso, por otra parte, es habitual en la historia de las formas.

Pero nuestro caso contrario hispano-americano es sencillamente explicable. La invasión fragorosa hispana durante la conquista y la desproporción de fuerzas y distintas naturalezas de civilización, hizo que el vigor estético americano indígena, amamantado por insondables siglos posteriores de paciente y amorosa labor, fuera derrotado violentamente como lo fué por las armas.

Dice Uriel García: *Determinaron dos hechos la absoluta desaparición del arte autóctono: por una parte la prevención hostil e irreconciliable de los conquistadores hacia el arte que llamaban de la* GENTILIDAD *y que no permitía ni siquiera la supervivencia de lo ya producido; de allí la obra iconoclasta de los españoles, que bajo la presión de su fanatismo destruyeron todo cuanto revelase las antiguas e inconmovibles glorias del imperio sojuzgado. Y por otra, la acción misma de los indios al ocultar los secretos que poseían los artífices, cuando los españoles llegaron en son vandálico y sembraron el espanto en los sencillos habitantes de esta tierra.*

Pero, pasado el caos estruendoso de la invasión hispana, vuelta la calma silenciosa, propicia a las grandes gestaciones, la enjundia americana despierta de su letargo relativamente breve e infiltrándose paulatinamente en las formas flamantes ya establecidas, tuerce la dinámica formal, penetra el ritmo interior de

las masas, desvía las líneas portadoras de extranjero álito estético, y surge, entonces, la extraordinaria arquitectura hispano-americana aborígen, desde los primeros años del siglo XVII, extendiéndose, durante todo ese siglo.

Otro motivo que explica la gestación de esta nueva forma, es la procedencia de los artistas ejecutores de la fusión citada. El mismo autor antes citado, al referirse al Cuzco, dice: *I es digno de anotarse que casi todos los artistas, arquitectos, escultores, pintores, son criollos, mestizos o indígenas. Citaremos algunos nombres: Juan Tomas, notable escultor, de fines del siglo XVII, cuya obra, la Virgen de Almudena, que se asemeja bastante a la escuela de Alonso Cano, lo proclama como a uno de los mejores artistas Cuzqueños; Marcos Uscamaita, indio, constructor de la torre de San Cristóbal i pintor de algunos cuadros; Basilio Santa Cruz decorador del convento franciscano; Juan Espinoza de los Monteros, autor de los cuadros que decoran los muros de la iglesia de Santa Catalina; Marcos Zapata y Ciprián Gutiérrez, autores de los lienzos de la Compañía; Manuel Sahuaraura, alarife de la hermosa fachada del templo de San Sebastián, valiosa joya arquitectural, que puede competir con los mejores monumentos de España, dentro del estilo a que pertenece; Melchor Huamán, autor de la escultura de Santo Domingo i, según se afirma de la de San Sebastián, ambos íconos de gran valor artístico; Diego Quispe Tito, cuya firma se encuentra en algunos cuadros religiosos. Fuera de los artistas anónimos como el autor del Cristo de la Catedral y de la Merced».*

Mas, apresurémosnos en añadir a todo esto, la presencia constante del alma del indio y el espíritu poderoso de aquel fantástico paisaje andino y daremos entonces en el secreto del intrincamiento eurindiano que en grandes rasgos trataremos de diseccionar inmediatamente.

Dentro de la fusión enunciada caben distinguir dos casos. El primero referente a los ejemplos hispano-americanos cuyas estructuras resultantes han torcido en pequeños detalles su procedencia hispana. El segundo cuando estas estructuras han sido transformadas por el ritmo indígena violentamente.

En el primer caso, las estructuras puramente arquitectónicas, es decir, haciendo exclusión de la ornamental, aunque superficialmente se advierte la proveniencia hispana, han sido inoculadas en cierta forma particular por la savia aborigen. Cierta rigidez original en las formas barrocas seiscentistas que no se descubre en las españolas, formas, que como explicamos ya en el capítulo I tendían hacia lo dinámico estructural. Pero, lo admirable del caso hispano-americano aborigen, siempre dentro del primer caso que estudiamos. es la expresión de reposo indefinido, de eternidad, gesto que no lo tuvo jamás el barroco post-herreriano. Y cabe acá opinar, aunque parezca paradojal, que estas extrañas formas levantadas en América, tienden hacia un clasicismo como expresión conjunta entendiendo por clasicismo el reposo, la simetría equilibradora y ese secreto gesto que habla de la contemporaneidad entre el paisaje y la raza, la naturaleza y el hombre.

De este primer caso tenemos un ejemplo admirable en el frontispicio de la Iglesia de la Compañía en Arequipa. Las estructuras generales proceden directamente del barroco hispano seiscentista. Ciertas licencias regionales, por ejemplo la solución del tímpano, no alcanzan a desviar los detalles hacia lo aborigen. Pero el todo, haciendo exclusión de la ornamentación, está poseído de cierta rigidez y severidad bien americanas. Por otra parte, la ornamentación termina de expresar en idioma purista americano el espíritu de este caso tan original que en su oportunidad penetraremos más detalladamente.

En el caso segundo las estructuras hispanas han sufrido un dislocamiento intrínseco. Las masas aunque en la mayor parte hispanas o pseudo-hispanas, durante su distribución ha presidido el espíritu indígena, la intención americana. Acontece el caso extraordinario, de que los elementos hispanos se hallan poseídos de una ley distributiva americana. La nueva euritmia, pues, exaltando las masas bajo la égida americanista, dá la expresión plástica arquitectónica resultante. La sobriedad, el rigor, la impresión de estática, esencialmente americanos caracteres, cobran aquí un valor más exuberante que en el primer caso. El alma indígena parece haber modelado admirablemente el conjunto. Los blasonados tímpanos que coronan los frontispicios, ya no exhalan el tufillo rancio de castellanidad, propio de los casos palacianos plateresco y barrocos hispanos primitivos. Paganos aires de los Andes respiran estas formas nuevas y la tradición incaica y pre-incaica parecen vivir esotéricamente en la intrincada madeja de elementos tan originales.

Esta es sintéticamente, la expresión plástica arquitectónica resultante, cuya importancia aún no ha sido considerada con la transcendencia que merece.

Recordemos, de paso, que de la fusión hispano-americana

aborigen del norte, su reacción hacia el arte español fué ya descubierta en parte. Schubert en «*El barroco en España*» expresa que: «*Las relaciones comerciales entre las colonias y la metrópoli explican la aparición de formas indomejicanas en el sur de España, de lo que ofrece un caso típico la Cartuja de Granada*» (1730-1760).

La arquitectura hispano-americana aborigen peruana y boliviana es desconocida casi en España (Lampérez y Romea es quizá el único que las recordó) por lo que no sería aventurado prejuzgar sobre otra posible reacción hacia la península, de las formas americanas nacidas bajo la égida de los Andes fabulosos.

Volviendo pues al itinerario trazado en este capítulo, oportunamente penetraremos casos aislados, dentro de los cuales resaltaremos esta admirable expresión resultante.

CAPITULO IV

Itinerario sintético de los caracteres principales de la ornamentación arquitectónica hispana de los siglos XVI, XVII y XVIII

El proceso arquitectónico formal verificado durante estos siglos ya lo hemos descripto en el capítulo I. Trataremos en este de la ornamentación arquitectónica correspondiente tratando siempre de resarcir el rumbo hacia el cual se dirigió la ornamentación en aquellas centurias para adquirir estabilidad genuina.

La ornamentación plateresca en sus ejemplares más importantes tiene indudablemente procedencia italiana. Los temas decorativos hablan inmediatamente de ejemplos lombardos anteriores. La riqueza ornamental, las columnas de fustes interrumpidos por collares como las aplicadas en la Cartuja de Pavía y otros monumentos de Milán y Siena.

Los elementos ornamentales góticos de las primeras formás platerescas sucumben inmediatamente ante la invasión italianizante. La estilización naturalista de la ornamentación gótica, razonada, lógica, aunque el gótico en España no escondió la ortodoxia científica decorativa del francés o del alemán, fué reemplazada por la tendenciosa manera ornamental itálica. Los candelabros embutidos, enlazadores alargados de plantas de acanto avolutadas, siguiendo un ritmo geométrico de movimiento ondulatorio, genuinamente italiano. Medallas grandes y pequeñas, con bustos y sin ellos; escudos, nichos, en fin, toda una profusión

de elementos y ritmos ornamentales que es fácil encontrarlos en Milán, Pavía y Siena.

Esta rápida italianización explica algo la exigua longevidad de la ornamentación plateresca; pero el paisaje y la raza imprimieron siempre algo de su espíritu en las artes importadas y la decoración plateresca preparó en cierto sentido la riqueza ornamental barroca, esta ya genuinamente hispana como veremos inmediatamente.

No se nos pase de largo por otro lado, el exámen de ciertos casos ornamentales de arquitecturas menores. Con respecto a arquitectura privada encontramos en el siglo XVI decoraciones por raros injertos renacentistas-góticos-mudéjares, que es preciso no dejar de señalar dado que esconden unidades y ritmos de cada procedencia, mezclándose profusamente entre ellos, especialmente primando en algunos el carácter geométrico mudéjar. Pero, la diversidad con el geometrismo de la ornamentación indígena americana es elocuente.

Continuando pues, la riqueza ornamental plateresca fué violentamente reaccionada por la franciscana pobreza ornamental herreriana. El Escorial de Madrid parece una lección de sobriedad dada a las decoradas casas consistoriales sevillanas, citemos por caso. La ornamentación se reduce apenas a la ortodoxia clásica de los órdenes. Pero este raro paréntesis en la historia ornamental hispana es breve. El proceso de la expresión plástica formal arquitectónica se repite fielmente en la ornamentación. Iniciado el proceso barroco, la severidad ornamental herreriana se dobla ante la opulencia paulatina barroquista. Las heráldicas de los

frontispicios comienzan por ser decoradas opulentamente. En los frontis de puertas y ventanas, se interrumpen las archivoltas a la manera italiana, aplicando en ese espacio escudos generalmente adornados con laureles y hojas estilizadas.

Mas lo que marca el rumbo hacia donde encontrará su finalidad formal, es en la plástica ornamental, podríamos decir. Los relieves dejan ya la forma italiana sienesa, caracterizada por un relieve poco acentuado y se acusan valientemente tratando de dominar la forma estructural, es decir destruyento la ley de supeditación ornamental en la arquitectura. Este carácter se intensifica progresivamente y a principios del siglo XVII — siglo donde tienen lugar la mayor parte de nuestros ejemplos coloniales de injerto hispano-indígena — cuando la libertad barroca ha triunfado definitivamente, la ornamentación, libertándose de las formas clásicas, tiende hacia la exuberancia decorativa. Los escudos coronados son ataviados de volutas originales, lazos, hojarasca. Las cartelas comienzan a ubicarse profusamente en las fachadas. Con Herrera Barnuevo, Alonso Cano y Felipe Berrejo, el abultamiento de la ornamentación barroca inicia el desalojo de la técnica ornamental poco acentuada. Inicióse con esto la ornamentación preambular del churrigueresco. La decoración de estructura carnosa al decir de Schubert, domina ya las estructuras confundiéndose estas con aquellas, como valores plásticos de masas. Los esqueletos constructivos de las composiciones decorativas son libérrimos. No se busca

la simetría, ni de unidades ni de masas ornamentales. Los ritmos de movimiento son exclusivamente ondulados, los ritmos del espacio no guardan ninguna ley y el rigor ornamental no campea nunca en las opulentas decoraciones barrocas.

Transpuesta la obra de Donoso, como preparatoria del Churrugueriſmo, José Churriguera (1650-1723) es el predestinado a culminar, junto con sus continuadores, en forma extraordinaria la opulencia de la ornamentación barroca, iniciada con el conocido recargado catafalco de la Reina María Luisa de Borbón. Ribera y Tomé completan el valiente triunvirato churrigueresco. La decoración esculpida concentrada principalmente en las portadas, sirviendo de guarnición a las mismas, exaltan la magnificencia conjunta en forma teatral ampulosa. No se percibe la simetría rigurosa ya, ni es posible descubrir ritmos ornamentales definidos. Los elementos ornamentales, hojarasca, ángeles, niños desnudos, cartelas, paños plegados, etc., confundidos hiperbólicamente, adquieren carácter estructural arquitectónico, llegando a sumergir el esqueleto clásico formal, en medio del abigarramiento ornamental. Los relieves de la escultura decorativa tienen infinidad de salientes, llegando a sobrepasar el de las cornisas y molduras próximas.

A esto queríamos llegar para tener presente todo el proceso ornamental arquitectónico de los siglos citados, que es lo que nos interesa, por el momento, para nuestro caso americano.

Esta descripción somera, rapidísima, nos ha dado, sin embargo, el proceso ininterrumpido de la ornamentación arquitectónica en la península. Cuando hagamos otro tanto con la ornamentación arquitectónica hispano-indígena americana podremos observar con irrefutable seguridad, la desviación estupenda producida por la intervención americana en la técnica y en el espíritu decorativo.

Pero, primeramente tratemos de penetrar en cierta forma sintética, el carácter de la ornamentación arquitectónica americana pre-hispana.

CAPITULO V

Síntesis de los caracteres principales de la ornamentación incaica y pre-incaica

EN este capítulo trataremos de exponer en forma sintética el carácter general de la ornamentación americana aborigen, especialmente la de la región donde se produjo el injerto hispano-indígena, es decir, de la ornamentación incaica y pre-incaica La conciencia de su constitución intrínseca nos servirá a maravilla para desintrincar la maraña del injerto euríndico, cosa que trataremos inmediatamente a continuación del presente capítulo.

Penetraremos la ornamentación, repetimos, de los aborígenes del actual Perú y Bolivia, y recordaremos, aunque fugazmente, algunos ejemplos americanos pre-hispanos mejicanos y centro americanos, que por su afinidad recóndita en espíritu estético, con la de la región que estudiamos, será un aporte más en favor de nuestra tesis, que es, en pocas palabras, demostrar el injerto ornamental hispano-indígena.

La ornamentación arquitectónica incaica fué pobre y remitiéndonos, por tercera vez a la interesante obra de Uriel García: «*La ornamentación arquitectónica cuzqueña — fué demasiado pobre; no pudieron llegar todavía a ese arte superior de los relieves arquitectónicos. Más bien suplían, si vamos a creer a Garcilaso, la falta de tallado con planchas de oro y plata que*

colocaban en los dinteles de las puertas; lo mismo que en lugar de las cornisas empleaban planchas de estos metales».

Pero de la ornamentación pre-incaica tenemos un ejemplo admirable que nos da en cierta forma, algo del espíritu decorativo arquitectural. Nos referimos a la ornamentación de la Puerta de Sol en Tiahuanacu. Trataremos de resarcir las leyes ornamentales que rigieron la ejecución de este ejemplo americano, ya que las deducciones conseguidas nos explicarán innumerables puntos oscuros de la ornamentación injertada hispano-indígena, puntos indescifrables superficialmente.

Haremos uso de los métodos modernos de investigación ornamental.

El esqueleto constructivo de la ornamentación del frontis aludido es elementalmente geométrico como puede observarse en el dibujo adjunto: un rectángulo de base menor horizontal en el centro; en la parte inferior otro alargado de base mayor horizontal y lateralmente, cantidades de pequeños cuadrados, exactamente iguales entre sí y repartidos con absoluta simetría. Luego, las *unidades ornamentales* están constituidas por rectángulos perfectamente geométricos y bien trazados, dando lugar cada uno a una *inclusión*.

Un eje vertical que pase por la parte media del frontis dividirá en dos partes iguales al elemento central rectangular y al inferior alargado, también rectangular, repartiendo las unidades pequeñas en igual número hacia la izquierda como hacia la derecha. Adviértase la precisión extraordinaria con que están trazadas las unidades. Esta disposición da lugar a un primer ritmo de espacio: *simetría*.

En las tres hileras de cuadrados iguales que se distribuyen a ambos lados del eje vertical, observamos que dichas unidades, iguales entre sí, se continúan hacia la derecha como hacia izquierda, bajo una ley absolutamente geométrica; en línea horizontal. Esta disposición dá lugar a un nuevo ritmo de espacio: *repetición* con interrupción de unidades.

En el sentido vertical observamos la distribución de las antedichas unidades en ocho filas en cada lado, dando lugar como unidad geométrica a una nueva *repetición*; pero como *inclusión* o sea debido al elemento incluido en la unidad, a otro nuevo ritmo de espacio: *alternancia*.

Dentro del rectángulo inferior se desarrolla el *signo escalonado* (Posnansky; El signo escalonado en las ideografías americanas y con especial referencia de Tihuanacu), según su eje más simple, quebrado, dejando los espacios libres contrapuestos, donde están colocados con suma precisión geométrica, rectángulos iguales entre sí, dando lugar a un último ritmo de espacio: *contraposición*.

Como acabamos de demostrar el esqueleto constructivo es geométrico rectilíneo lo mismo que las unidades ornamentales. En una palabra, el *ritmo de movimiento* de la ornamentación que estudiamos es *geométricamente rectilíneo*.

Ahora bien, podría creerse que dado al carácter simbólico cronológico, de calendario (*Una metrópoli en América.* — Posnansky), la ley ornamental surgiera por ese mismo simbolismo Pero, si por una parte, siendo fieles a aquel simbolismo es posible adoptar innumerables formas distintas, por otra parte rit-

mos semejantes lo encontramos abundantemente, en los tejidos y en la cerámica, por ejemplo.

De la obra de Wiener *Perou et Bolivie*, por no acudir a otras que nos son innecesarias por el momento, entresacaremos varios ejemplos, que darán razón sobre lo que sostenemos. En la figura 1 que se adjunta, se tiene un tejido encontrado en una de las sepulturas de Pachacamac, de una semejanza ornamental denotada con los paños laterales del frontis aludido. En este ejemplo se pueden resarcir los siguientes ritmos de espacio: ***repetición y alternancia,*** ritmos que desintrincamos de la portada tiahuanaquense.

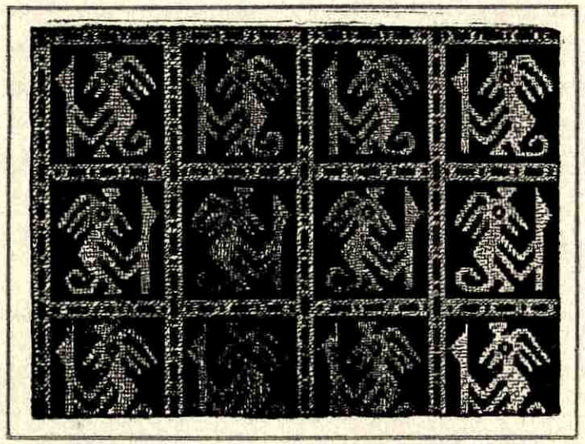


Fig. 1

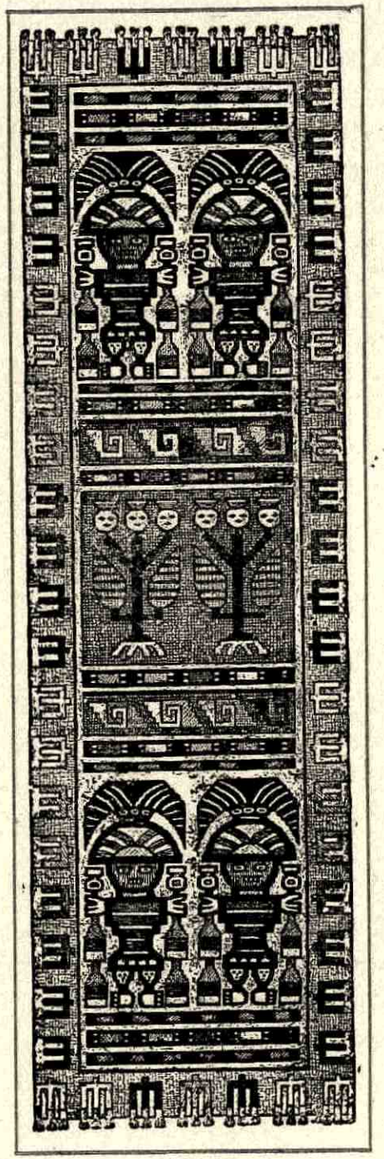


Fig. 2

El tejido encontrado en una *huaca* al norte del Gran-Chimu, (Fig. 2) ofrece varios ritmos paralelos a los citados. Bordeando el conjunto, unos motivos tridentados ofrecen un primer ritmo de *repetición* por su continuación en número de cuatro, y de *alternancia* por interrupción de otros cuatro elementos iguales, pero de distinto color. Los elementos escalonados interiores del mismo ejemplo, se presentan en forma tal que podemos resarcir otro ritmo de espacio: *contraposición*. Este mismo ejemplo completamente simétrico bajo la sección de un plano central vertical dá el último ritmo de espacio citado ya en el caso de la Puerta del Sol aludida: *simetría*.

De los ejemplos ornamentales americanos, pues, es tal la abundancia de estos ritmos que no podrá pensarse del ejemplo tiahuanaquense otra cosa que la ley ornamental preconcebida, es decir, espíritu decorativo puramente indígena.

Mas, para completar no debemos centralizar nuestra investigación ornamental únicamente en los ejemplos arquitectónicos. En nuestro caso hispano-americano aborígen intervino el indio como espíritu ornamentista no solamente arquitectónico sinó general. En esta forma, dado a la abundancia enorme de ejemplos podremos resarcir sintéticamente sin dilación ninguna el carácter ornamental indígena que es lo que perseguimos.

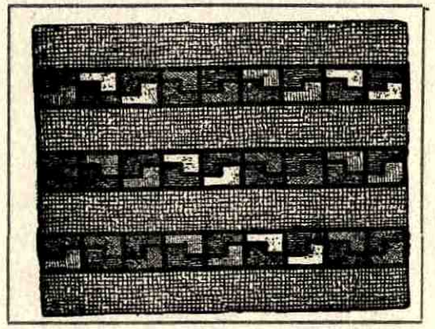


Fig. 3

Fig. 4

Tomando por ejemplo de la obra de Wiener citada, los motivos ornamentales reproducidos de tejidos especialmente, que son de una riqueza imaginativa extraordinaria completaremos nuestra investigación decorativa y no escapará al justo juicio moderno de que se trata de un arte ornamental de positivo y elevado valor

En el tema ornamental de un tejido encontrado en Mollendo, (Fig. 3) tenemos una *repetición* de inclusiones cuadradas. En cada una de estas inclusiones dos elementos quebrados intercambiados, es decir dando lugar a otro ritmo de espacio: *intercambio*. Obsérvese el carácter rectilíneo geométrico del conjunto, del esqueleto constructivo y de los ritmos. Esto último lo encontramos en casi todos los temas ornamentales indígenas como veremos sucesivamente.

El encontrado en Arica, (Fig. 4) presenta una *repetición* sin interrupción de unidades, de elementos trapezoidales. *Intercambio* de estos mismos elementos con distinta tonalidad y *alternancia* de hileras de esta serie de motivos. Los ritmos de movimiento absolutamente geométrico rectilíneos. El motivo encontrado en Pisco, (Fig. 5) presenta un escalonamiento donde en cada grada los elementos zoomorfos dá lugar a una *alternancia* por la doble tonalidad. Luego, una *repetición* de meandros estilizados. Ritmo de movimiento geométrico rectilíneo. El motivo encontrado en Pachacamac (Fig. 6) presenta en una parte central elementos zoomorfos con una *alternancia* en el sentido inclinado por su doble coloración y un ritmo de movimiento quebrado rectilíneo. La faja superior una *serie* de inclusiones rectangulares con elementos estilizados zoomorfos. En el cuarto motivo, encontrado en Paramonga (Fig. 7) en la faja central dos hileras de elementos zoo-

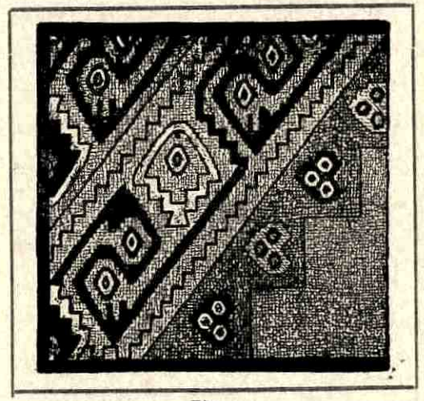


Fig. 5

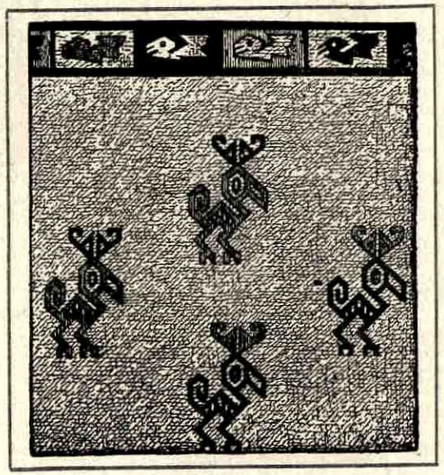


Fig. 6

morfos presentan sendos ritmos de espacio *alternancia,* y entre sí, dan lugar a un ritmo de movimiento rectilíneo y quebrado.

El motivo encontrado en Moche, (Fig. 8) presenta un *intercambio* de elementos escalonados y una *alternancia* de elementos zoomorfos de doble tonalidad. El encontrado en Paramonga, (Fig. 9) presenta en sus dos fajas, sendos ritmos de espacio en *serie* de elementos antropomorfos estilizados. La pequeña faja central da lugar a un *intercambio*.

Tenemos un maravilloso ejemplo de ornamentación en el tejido encontrado en Ancón, (Fig. 10). Las fajas superior e inferior dan lugar, con elementos antropomorfos a una *serie* como ritmo de espacio. La parte central es un portento de estiliza-

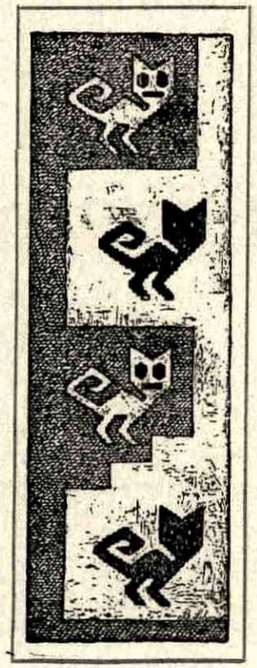


Fig. 8

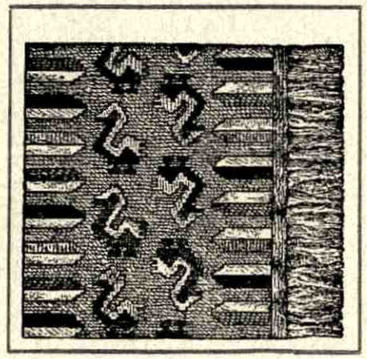


Fig. 7

ción geométrica de la figura humana. Es admirable observar como dentro de la rigidez propia de la estilización geométrica y la desviación de la forma real de los motivos tratados de expresar, existe cierta vitalidad y cuasi realismo que es preciso no dejar de anotar

En el motivo del tejido encontrado en Pachacamac,

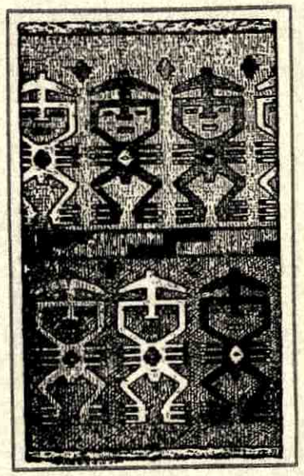


Fig. 9

(Fig. 11) la faja central presenta una *serie* como ritmo especial. Las fajas superior e inferior presentan sendos *intercambios*. El conjunto de esqueleto geométrico rectilíneo. En el motivo de Santa, (Fig. 12) las fajas verticales a elementos cuadrados presentan sendos ritmos de espacio en *serie* y las de meandros estilizados una *contraposición*. El conjunto en sentido horizontal presenta una *alternancia*. La faja inferior con motivos zoomorfos estilizados presenta otra nueva *alternancia*. El segundo motivo ornamental encontrado en Pachacamac, (Fig. 13) presenta en el sentido horizontal dos

fajas con sendas *repeticiones* y en cada una de ellas una *contraposición*.

Basta pues estos ejemplos para demostrar el carácter principal de la ornamentación indígena americana. Resumiendo los ritmos de espacio principales son: simetría, serie, alternancia, repetición, contraposición, intercambio. Las unidades ornamentales son: simbólicas, zoomorfas, fitomorfas, antropomorfas, geométricas, folklóricas. Los ritmos de movimiento son casi exclusivamente geométricos rectilíneos.

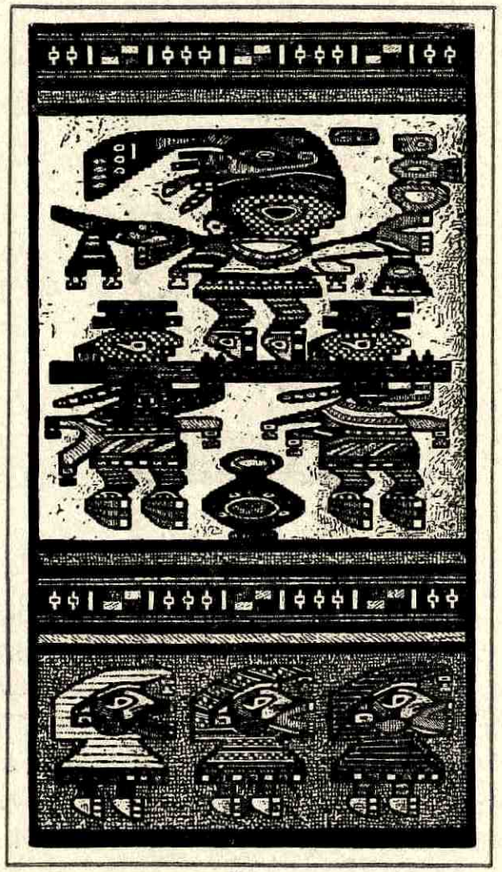


Fig. 10

Los pocos ejemplares a ritmos de movimiento ondulados son, sin duda originalísimos. En la figura se puede observar el ritmo de movimiento de un motivo de Chavin de Huantar. El elemento fitomorfo adquiere una forma ondulada que se acer-

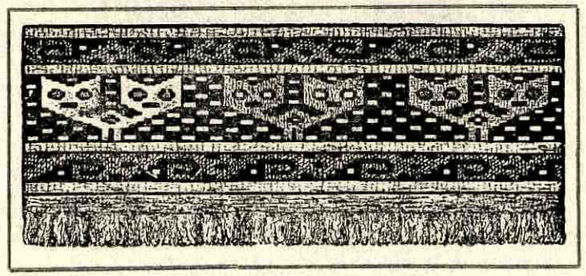


Fig. 11

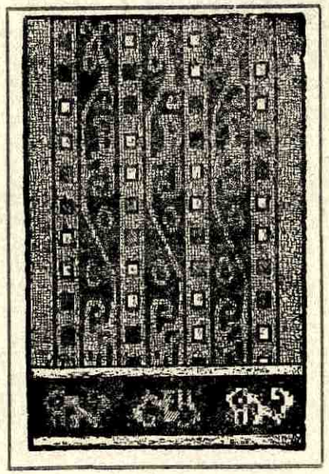


Fig. 12

BIBLIOTECA PU
CUE

ca grandemente a la quebrada rectilínea. Esta torcedura brusca de los tallos es el carácter original de ese motivo y de sabor genuinamente americano. En la ornamentación azteca y pre-azteca, donde el ritmo de movimiento ondulado es más abundante, esta originalidad la encontramos casi con exclusión de toda otra.

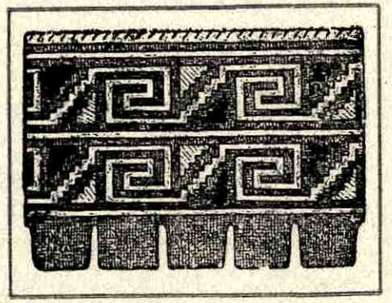


Fig. 13

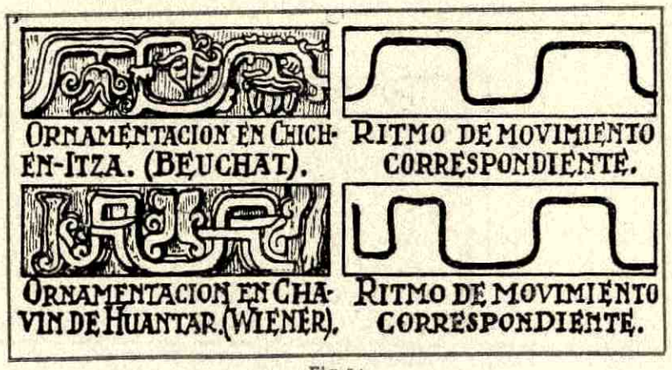
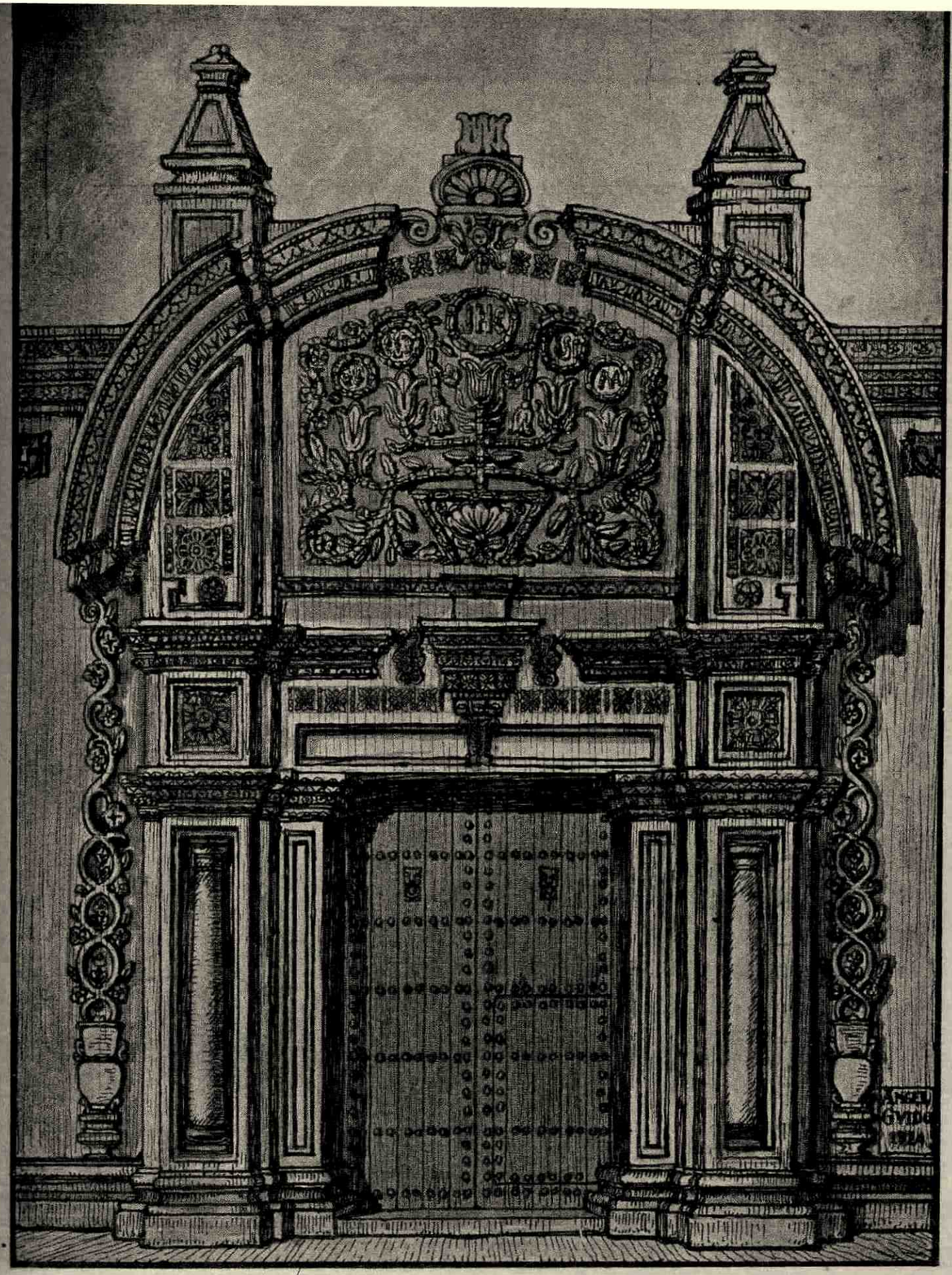


Fig. 14

Paralelamente colocamos un friso ornamentado de Chichen-Itza, donde se podrá ver claramente la hermandad indudable de ambas ornamentaciones, y por otro lado la disparidad profunda con la ornamentación barroca española que ya comentamos.



Pero apresurémosnos a añadir a la severa ornamentación geométrica enunciada, el carácter sostenido durante la estilización de los motivos reales y saltará a la vista la unidad absoluta del detalle con el conjunto, unidad que despide rigidez, geometrismo apretado, rectilíneo, con inquieta tendencia a representar con rectas puramente todo cuanto incidía la retina del indio. — *La courbe est toujours remplacée par una ligne cent fois brisée et se mouvant suivant des angles droits. C'est ainsi que le crâne devient une pyramide á gradins, que l'œil devient un rhomboïde, le nez un triangle, la bouche un quadrilatére.* (Wiener).

Pero no pasemos de largo, una expresión genuinamente americana de la técnica ornamentista arquitectónica que nos interesará más adelante. Nos referimos al desarrollo planiforme de las composiciones decorativas. Con fiel ortodoxia hacia la expresión plástica nada más que de la masa arquitectónica, la ornamentación se subordina fielmente a sus inflexiones. Tal el caso por ejemplo, del frontis de Tihuanacu. Todos los motivos ornamentales de un mismo espesor esculpido, no quitan absolutamente el carácter cúbico del conjunto.

Si a esta altura de nuestro comentario, comparamos este carácter de la ornamentación americana con el de la hispana seiscentista, con su tendencia fatalista hacia la opulencia churrigueresca, saltará a la vista la disparidad enorme como espíritu y como forma entre ambas.

Ahora bien, cuando demostremos que la ornamenta-

ción hispana-indígena durante el siglo XVII torció violentamente esa dirección hacia el churrigueresco, para dirigirla hacia una expresión de severidad y rigor, bellamente sobria, se comprenderá hasta donde llegó la savia indígena en las formas hispanas importadas, y también sugerirá en cierto sentido, la forma canónicamente bella, que hubiera podido nacer del injerto euríndico, si los españoles no hubieran oprimido el alma del indio, *borrando su historia, todo cuanto le recordase su pasado glorioso; embruteciéndolo, escarneciéndolo i reduciéndolo a la más ignominiosa ignorancia, tal como son hoi, pobres ex-hombres que no viven sino la vida instintiva del presente.* (Uriel García).

CAPITULO VI

Síntesis de los caracteres principales de la ornamentación arquitectónica colonial peruana y boliviana de carácter hispano-indígena

ESTE capítulo comprenderá el estudio de la fusión de las dos ornamentaciones tratadas en los capítulos precedentes. Es decir, por un lado tenemos la hispana seiscentista barroca, con dirección cíclica hacia la manera de Churriguera y Tomé, y por otro lado, la rigidez geométrica con toda una ciencia rigorista en el sentido rítmico rectilíneo, de la ornamentación indígena.

Ya hemos demostrado precedentemente que la ornamentación de la arquitectura hispano-indígena, nunca se presentó con carácter arquitectónico, es decir siempre adoptó su gerarquía inferior de subordinación a las masas estructurales. Esta característica tuvo por consecuencia la naturaleza expresiva plástica arquitectónica antichurrigueresca tal como demostramos en el capítulo III. Demostramos también que esta expresión tenía su origen en la idiosincrasia plástica indígena. Ahora, ya poseídos del carácter planiforme de la ornamentación americana y de su espíritu, podemos explicar más ampliamente aquella originalidad abultada.

En nuestro caso ornamental hispano-indígena, repetimos, un gesto que inmediatamente tuerce la idiosincrasia hispana, es el desenvolvimiento de la decoración esculpida en forma rigurosamente plana. Las superfícies ornamentadas curvas o gausas

son desconocidas. Sin atenernos a la naturaleza de los motivos y ritmos, la ornamentación de único espesor esculpido se desarrolla libremente según sus dos dimensiones, planiformemente. Esta manera es pues, absolutamente indígena. Tenemos ejemplos preciosos donde se puede observar claramente este carácter: citemos los frontis de los dos solares arequipeños que presentamos en grabado. He aquí ya un primer gesto indígena desvirtuador de la manera hispana seiscentista. Esta expresión indígena purista es general en los ejemplares eurindianos peruanos y bolivianos.

Referente al espíritu y a la técnica ornamental, adoptaremos la presente organización para investigar la naturaleza decorativa de los maravillosos ejemplares americanizados: 1.º Análisis de las unidades ornamentales. 2.º Caracteres de la ornamentación a ritmos de movimientos ondulados. 3.º Caracteres de la ornamentación a ritmos de movimientos rectilíneos geométricos.

1.º De las unidades ornamentales las hay seudo-hispano-indígenas e indígenas puramente. Las primeras están constituidas por motivos hispanos seiscentistas que transplantados a América sufrieron una transformación originalísima. Cartelas avolutadas, rizos, perlas, óvalos, volutillas, series fitomorfas, etc., transfiguradas completamente, hasta perder su procedencia por la inoculación de la savia indígena. Haremos resaltar más adelante la originalidad de estas unidades hispano-indígenas al tratar los los ejemplares aisladamente.

Unidades puramente indígenas las hay numerosas. Unidades antropomorfas como ser figuras de indias, completas y parciales, indiecillas; unidades simbólicas como ser: estrellas, sol, luna; unidades fitomorfas como ser: hojas, tallos y mazorcas de maíz y otras plantas regionales; unidades zoomorfas como pumas, aves, etc., y geométricas y folklóricas, en sus formas variadas.

2.º Parte de estas unidades, en su distribución decorativa, han obedecido a ritmos de movimientos ondulados. A esta altura de nuestra investigación, conocemos ya el carácter de la ornamentación hispana seiscentista y el de la americana cuando hace uso de ritmos de movimientos ondulatorios, temas estudiados en los capítulos IV y V, respectivamente. En los ejemplares que presentamos en dibujo, es fácil observar que estos ritmos de movimiento presentan esa terquedad, podríamos llamar esa torcedura inesperada, dura, genuinamente indígena. Es como si se tratara de conseguir en un paño decorativo a ritmos ondulados, la rigidez que respiran los construidos merced a ritmos geométricos rectilíneos.

En los paños ornamentados centrales de los frontis de los solares arequipeños que citamos ya, en numerosos detalles del frontispicio de la Compañía, también arequipeña y la de San Lorenzo en Potosí, puede observarse con abundancia de casos, este carácter originalísimo.

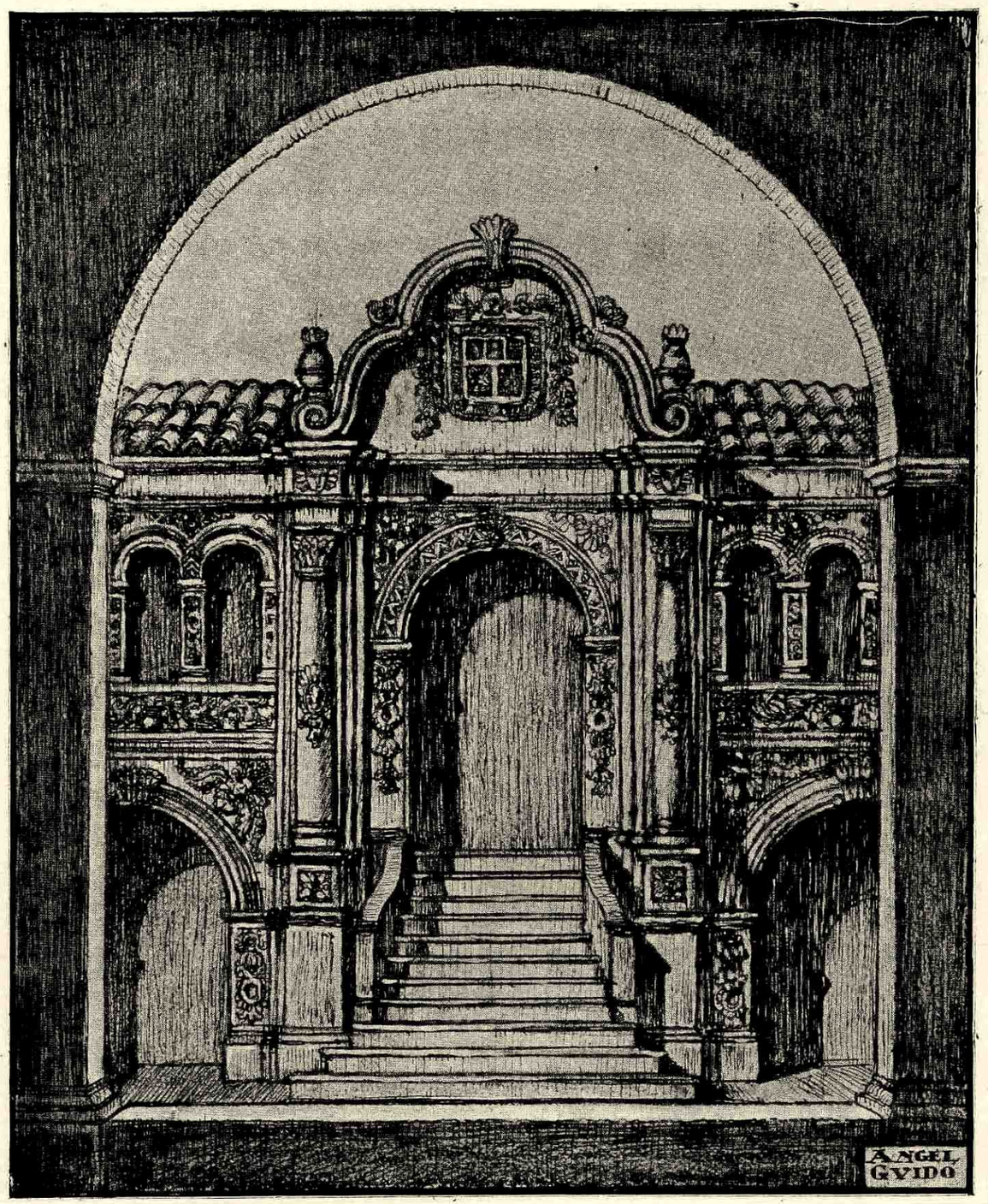
Si medimos, ahora, la dirección seiscentista hispana hacia el churriguerismo, torcida de rumbo hacia lo rígido, sobrio, rigorista, sugerirá hasta que punto penetró el espíritu americano-indígena en los ritmos de movimiento ondulado de la ornamentación arquitectónica hispana.

3º. Otra parte de las unidades citadas, han obedecido, a ritmos de movimientos geométricos rectilíneos. El ritmo de espacio *repetición,* tan abundante en la ornamentación indígena

y ausente en la hispana seiscentista, lo vemos manifestarse en numerosos casos hispano-indígenas. En el arquitrabe de los solares arequipeños y en la continuación de las pilastras de los mismos; en las pilastras y frisos del frontispicio de San Lorenzo en Potosí y en otros que en su oportunidad anotaremos.

De los demás ritmos de espacio geométricos anotados en el capítulo V, puntualizaremos su actuación al tratar los ejemplares particularmente.

Esta original composición ornamental desconocida absolutamente por los ornamentistas españoles seiscentistas, es aplicada en América profusa y abundantemente en el siglo XVII. Y su origen, demostramos ya, es puramente incaico y pre-incaico.



ESCALERA PRINCIPAL DE UN PATIO PACEÑO

CAPITULO VII

Fusión integral de la arquitectura colonial peruana y boliviana de carácter hispano-indígena

HEMOS demostrado, por una parte la fusión hispano-indígena bajo el punto de vista expresivo plástico arquitectónico (Capítulo III) y por otra parte, la fusión hispano-indígena bajo el punto de vista ornamental (Capítulo VI).

Cabe la investigación de la fusión integral dado que esta fusión no constituye realmente la suma aritmética de las dos citadas, sino que ambas se complementan entre sí, por lo que para sentar nuestra tesis sobre la existencia de una arquitectura admirablemente organizada, en forma definitiva, fáltanos pues presentar nuestro caso en forma integral.

Para ser rigurosa la investigación adoptaremos la organización siguiente: 1.º: Influencia objetiva indígena en la arquitectura colonial peruana y boliviana. 2.º: Influencia subjetiva indígena en la arquitectura colonial peruana y boliviana.

1.º Los detalles y espíritu indígenas encerrados en la arquitectura colonial peruana y boliviana se presentan bajo dos formas: objetiva y subjetiva.

La influencia objetiva tiene referencia en los detalles indígenas, que son tales por su expresión natural, objetiva. Comprende esta influencia los elementos zoomorfos como ser: pumas, llamas, serpientes, sapos, etc., estilizados; fitomorfos: co-

mo: tallos, hojas y mazorcas de maíz y otros vegetales indígenas, se entiende, estilizados; antropomorfos como ser: figuras de indias o indiecillas con todo el atavío indígena o seudo-indígena; simbólicos como: estrellas, luna, sol; geométricos como: ajedrezado, dentellado, triangulado, meandros, signos escalonados; elementos del *folk-lore* indígena como ser, medallas, cadenas, penachos, plumas, brazaletes, flechas, etc. Aparte de estos detalles existen estructuras que por si mismas desprendiéndose del esqueleto hispano seiscentista, copian figuras indígenas, que puntualizaremos oportunamente.

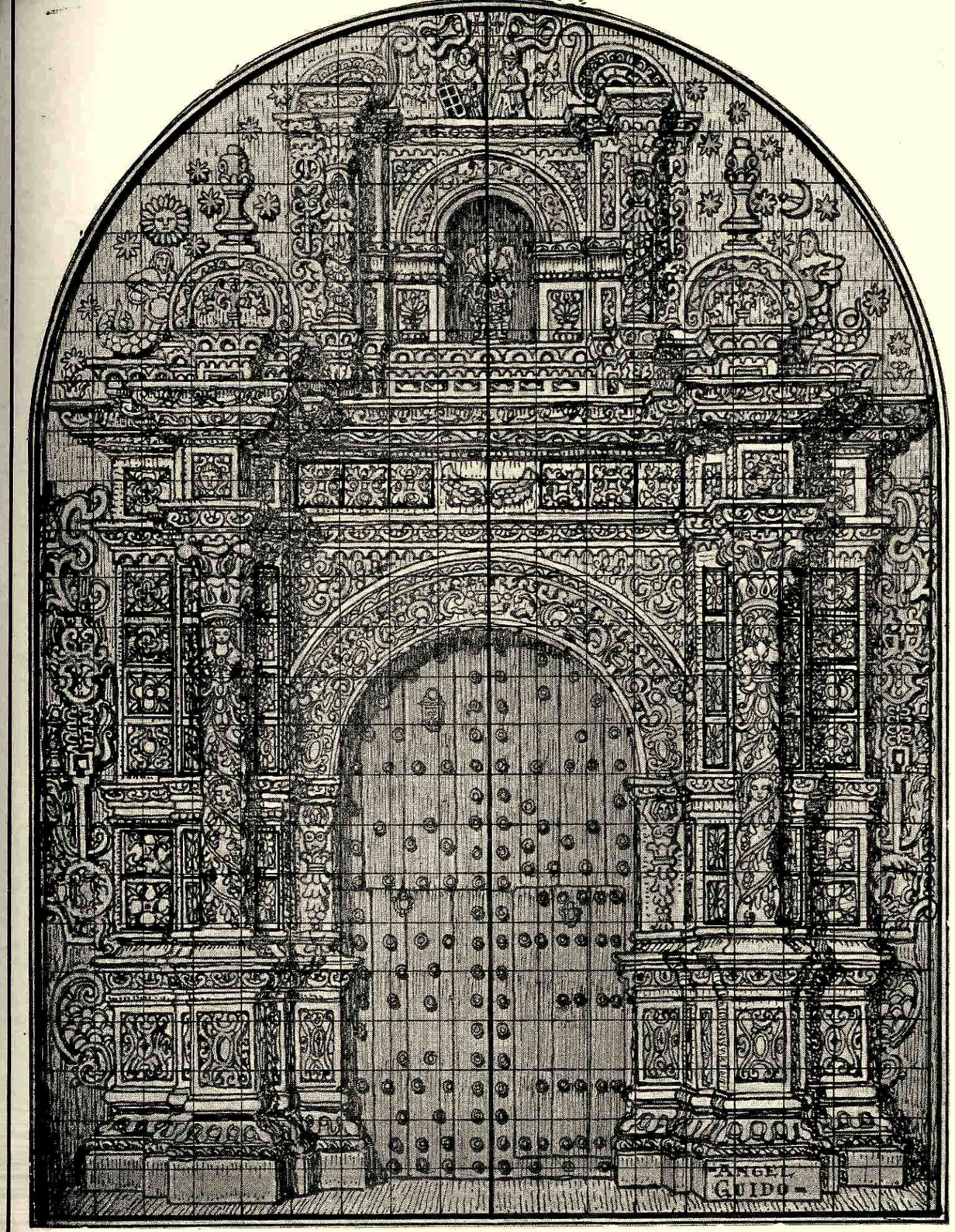
La investigación de estos elementos indígenas en la arquitectura colonial, es fácilmente practicable dado a su manifestación exteriorizada en su forma real como veremos.

2.º La influencia indígena subjetiva en la arquitectura colonial peruana y boliviana se presenta en dos formas. *a*) Los ritmos ornamentales de espacio y de movimiento, que es preciso descubrirlos mediante la aplicación del análisis de esqueletos constructivos, cuya procedencia indígena o hispana seiscentista la conseguimos por los capítulos V y IV, respectivamente. Acontece a menudo que unidades ornamentales pseudo-hispanas son regidas por un ritmo de espacio o de movimiento indígena. Esta solución, que a simple vista parece no revestir importancia, entraña una de las soluciones más felices de la fusión hispano-indígena. No necesitó el espíritu americano, representativo de la raza y del paisaje, transformar mayormente el motivo de la unidad ornamental impuesta por los españoles, para imprimir su

carácter en la obra de arte. En su distribución en un paño ornamentado, en un friso o en una pilastra, fué el espíritu indio quien ordenó la colocación precisa de cada elemento y este es uno de los motivos por el cual estos ejemplos se presentan bajo una expresión americana sabrosamente indígena en su forma integral, pese a que las estructuras son hispanas o pseudo-hispanas. Oportunamente resaltaremos esta cualidad originalísima de la arquitectura colonial de estos países andinos. *b*) En una segunda forma se presenta la influencia indígena. La expresión plástica integral adquiere una emotividad nueva, que sostenida por un esqueleto estructural hispano o pseudo-hispano seiscentista, las masas, tonificadas per el vigor indígena americana, se exteriorizan con un sabor genuinamente americano.

Las archivoltas de los frontis se terminan en inesperada forma. La geometrización cúbica relativa del conjunto se expresa por cierta rigidez, cierta simplicidad de planos. El friso adintelado, alto en extremo, de origen incaico y, finalmente, todos los elementos estructurales hispano-seiscentistas se tuercen hacia lo regional, unificando el alma torva de la raza y el espíritu nuevo de América.

INVESTIGACION ANALITICA DEL FRONTISPICIO DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO EN POTOSÍ


ANGEL
GUIDO

El frontispicio de la Iglesia de San Lorenzo en Potosí responde en sus estructuras generales arquitectónicas a los numerosos ejemplos hispanos seiscentistas, con leves torceduras de procedencia regional. Una puerta principal de medio punto, flanqueada por sendas pilastras y en saliente, columnas helicoidales. En la parte superior y en el eje un tabernáculo, igualmente flanqueado por sendas columnillas también helicoidales, sostenidas las cuales por discretas ménsulas. Proporciones equilibradas, arcos de medio punto, con una pequñea discrepancia en la cornisa de la archivolta, al no morir en la imposta, desde luego de poco significado y que no creó escuela.

Influencia objetiva. 1. — Entre los detalles que objetivamente se manifiestan indígenas con claridad, comenzaremos por apuntar dos indias estilizadas que sirven de sostén a los capiteles de las columnas principales. El tocado lacio, el pecho ataviado con adornos fuertemente estilizados y a raíz de la cintura comienza una pollera de plumas igualmente estilizadas. Sobre la cabeza reposa un capitel semicorintio y el cuerpo termina ocultamente en la columna hilicoidal, dando lugar el conjunto a una extraña y exótica concepción de cariátide.

2. — Estas mismas indias estilizadas, pero disminuidas de

tamaño proporcionalmente, se observan en las columnas situadas en los flancos del tabernáculo, dándonos un segundo detalle de la influencia objetiva.

3. — Sendas caras de indias enfrentan en unos de los rizos de cada columna principal, como así igualmente, en la parte de friso que corresponde a cada una de las columnas principales.

4. — En la parte superior dos figuras de santos de carácter indígena-cristianos, uno de los cuales sostiene los simbólicos grillos de San Lorenzo, nos dan el cuarto detalle aborigen.

5. — Y finalmente a ambos lados del tabernáculo, como fondo se puede observar, a la derecha la luna y varias estrellas estilizadas y a la izquierda el sol con igualmente varias estrellas, conjunto que recuerda aquella representación de Pachacuti sobre la concepción del mundo por los incas: «*A la izquierda se ve la figura del Sol* (*Inti*), *a la derecha la de la luna* (*Quilla*). *Debajo del Sol está representado Chasca, el planeta Venus, la estrella de la mañana, y más lejos aún la vía láctea* (*Catachillay*). *A la derecha de estos astros aparece un plantel de estrellas, representando las constelaciones*». Extraños simbolismos, por otra parte, que tira a pensar en el deseo de eternidad de esa civilización extinguida que antes de morir quiso grabar en piedra su religión panteísta, como estridente nota herética en el templo mismo de los que la destruyeron.

Influencia subjetiva. a) 1. — Un eje vertical pasando por el punto medio del frontispicio divide en dos partes completamente iguales el conjunto, dando lugar a una perfecta simetría.

Pero ese carácter se encuentra en alguno de los ejemplos españoles correspondientes; mas, es en los detalles donde veremos acentuado en forma extraordinaria el ritmo de espacio *simetría* que apuntamos más arriba, carácter que en los ejemplos hispanos más felices bajo este punto de vista, jamás llega a tal ortodoxia. Observando la ornamentación de los paños externos laterales, llama la atención la exacta igualdad de ambos paños, hasta en el más mínimo detalle, que hasta puede llegar a dudarse de que fuera cincelado en piedra, pareciendo más vale, de material fraguable volcado de una misma matriz. Este detalle que escapa a primera vista, viene a contribuir al concepto de simetría absoluta que apuntamos en un principio como genuinamente indígena.

Pero no es solo ese detalle el que fortifica el concepto anotado sinó, son varios los que contribuyen a no dudar del mismo. En ambas columnas principales a la altura de un mismo rizo, se presentan dos pequeñas caras de indias y es de admirar la minuciosidad y precisión en dar una simétrica colocación en un mismo lugar de cada columna. Otro detalle se puede anotar observando las ornamentaciones fitomorfas que rodean las columnas siguiendo la dirección de los rizos, donde es de admirar la igualdad absoluta de ambas ornamentaciones, en las que se advierte las mismas hojas, tallos y flores, colocadas con asombrosa precisión geométrica.

2. — Los pilares principales y partes externas del muro primero entrante del pilar, están ornamentados desde el zócalo hasta el arquitrabe, por placas rectangulares decoradas, aplicadas por sucesión vertical, e interrumpidas por espacios exactamente iguales. Resarciendo la ley del caso resulta el ritmo de espacio *repetición*. No hay un solo ejemplo ornamental español que esconda este ritmo. En los americanos es común. (Capítulo V).

3. — Y finalmente en los paños extremos laterales ornamentados, encontramos un esqueleto de ritmo de movimiento curvilineo y ornamentado con temas que no son fitomorfos como en la generalidad de los españoles seiscentistas, sino más vale, abstractos, de igual espesor y ancho en toda su extensión y como tema y ritmo de una semejanza demasiado marcada para dudar del parentesco de carácter con las similares americanas, como puede observarse en el dibujo. Ritmo de movimiento ondulado extraño, cuyo carácter consiste en una especie de sorprendente interrupción de tanto en tanto y que pese a tales constituye una verdadera unidad. (Capítulo V).

b) 1. — Una penetración un poco escrupulosa en lo referente a la manera de manifestarse la linea y la masa arquitectónica hace comprender que las masas labradas en su superficie con primor y minuciosidad, no pierden sus caracteres geométricos, es decir, que la intervención del ornato no sacrifica la impresión justa de las masas reales y las lineas, aristas de

esas masas, igualmente conservan la recta o la curva de su primera gestación.

Como dijimos en el capítulo I en los ejemplos españoles no encontramos ese carácter; pero recordemos a este punto el carácter del labrado que hemos apuntado al tratar la Puerta del Sol en Tihuanacu y no es preciso gran penetración para encontrar su semejanza indudable.

INVESTIGACION ANALITICA DEL FRONTISPICIO DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA DE AREQUIPA

ESTE caso ya citado en el capítulo III se presenta como ejemplar hispano-indígena con las características extraordinarias de fidelidad estructural hispana-barroca seiscentista, con leves discrepancias. Ocho columnas con sus pedestales correspondientes, anilladas y ornamentadas hasta algo más de su tercio inferior, terminadas por un cornisamento con salientes en correspondencia con los pares de columnas. Una portada central de medio punto; la archivolta e impostas clásicas. Discrepancia en la interrupción del arquitrabe por la cornisa de la archivolta. Esta estructura toda barroca seiscentista constituye el cuerpo inferior. Superiormente se continúa en forma superpuesta, las cuatro columnas centrales, con coincidencia de ejes, en otras de menor altura y del mismo orden, híbridamente corintio e indígena. Corona el cuerpo central superior, después de un pseudo aclasicado entablamento un tímpano barroco transfigurado, flanqueado por sendos pináculos cuadrangulares.

Flanqueando el cuerpo central a continuación del inferior, archivoltas interrumpidas en forma barroca, sostenidas por la continuación del friso del entablamento inferior y terminadas por equilibrados pináculos embutidos en los muros. En resumen una composición ritmicamente equilibrada de estructura abarro-

cada, donde se advierte el ojo preciso del arquitecto familiarizado a las altas concepciones de atonadas masas y armoniosas lineas de contorno.

Pero es realmente admirable como el espíritu americano ha penetrado este raro ejemplar por lo que pese a la estructura hispana, la expresión integral es indígena absolutamente. El secreto reside en la apretada ornamentación de alma indígena, en la rigidez estructural y en ciertos detalles plásticos de formas torcidas hacia el geometrismo indígena. Analizaremos sucesivamente cada uno de estos caracteres siguiendo la organización propuesta ya.

Influencia indígena objetiva. 1. — Las guarniciones de la archivolta o cornisa del frontis terminal, son clásicas-indígenas y su aplicación apretada y lujosa.

2. — En la cara del tímpano, flanqueando el tabernáculo sendos angelillos indiados.

3. — Todo el adorno esculpido de este frontis, ornamentado con elementos fitomorfos especialmente tratados con dureza de lineas y tendencia geométrica de estilización.

4. — El esqueleto ornamental de la decoración de los lienzos superiores y laterales del nicho mayor del cuerpo superior, es originalmente indígena. Se puede advertir primeramente horizontalidad de las unidades ornamentales, fracasando, pues la expresión del adovelado, extraña al indígena por el adintelamiento general de las estructuras. Además las unidades ornamentales fitomorfas indígenas y geométricas susceptibles de ser inscriptas en rectángulos o cuadrados.

5. — Los lienzos interiores del mismo tabernáculo decorados con unidades perfectamente inscribibles en cuadrados.

6. — Sendas caras indiadas aplicadas como parte de la decoración de los pináculos embutidos.

7. — Las guarniciones de los arcos interrumpidos, como igualmente las del cornisón principal, clásicas - indígenas.

8. — Los capiteles de las columnas seudo - corintios. Dos pisos de hojas, que ya dejaron de ser acanto para convertirse, más bien en hojas de la planta de maíz.

9. — Las decoraciones parciales del friso del cornisamento ornamentadas con una apretada composición americanizada, donde campean dos figurillas indiadas en cada uno de ellos.

10. — El espesor único de toda la decoración esculpida presenta otro detalle indígena.

Influencia subjetiva: *a*) 1. — Las unidades ornamentales analizadas objetivamente, se distribuyen en sentido horizontal dando lugar a sucesivas *repeticiones*.

2. — En los paños ornamentados, rigiendo un ritmo de movimiento ondulado, éste presenta las dislocaciones y terquedad propias de la manera indígena, como analizamos en el capítulo V.

3. — Un plano sector central repartirá en dos secciones admirablemente idénticas, las estructuras y la ornamentación. Adviértase la inquieta intensión en presentar la ornamentación en

forma simétrica. En unidades que de por sí son asimétricas, adviértase con que precision está cuidado el ejemplar recíproco, es decir el de derecha o izquierda. Da lugar esto al ritmo de espacio *simetría.*

4. — La ornamentación total del frontispicio a un solo espesor esculpido, no estropea la línea ni las masas arquitectónicas del conjunto; más vale se aplasta contra la piedra del muro, la cubre como hiedra, encaje o brocado, provocando la severa finura con que el arte indígena supo expresar su enjundia, especulado felizmente por el cincel del indio.

INVESTIGACION ANALITICA DE UNA PORTADA DE SOLAR AREQUIPEÑO

I

INFLUENCIA indígena objetiva: 1.º — Comenzaremos por anotar a cada lado del escudo central, sendas figuras de carácter indígena por la estilización, manifiestamente aborigen, de las polleras.

2. — En la clave un busto de india, de cuyo pecho hacia derecha o izquierda se desarrolla un atavío de plumas u hojas fuertemente estilizadas.

3. — Las guarniciones de la archivolta del tímpano, elementos de hojas tratadas a la manera indígena y que nada tienen que ver con las perlas, óvalos con su cáscara y dardo, ni acanto estilizado a la manera clásica.

4. — La clave de la archivolta originalísima en solución y no caso aislado sinó frecuente. Una rara voluta continuando en un plano atrasado el listel de la cornisa de la archivolta, solución por otro lado, desconocida en la arquitectura hispana seiscentista.

5. — El medio punto, conseguida su continuidad en la interrupción de la archivolta por sendas placas idénticas. Orígen indígena por rigorismo geométrico.

6. — En los arranques de la archivolta, en la continuación de las pilastras, sobre la cornisa del arquitrabe, sendas plantas de maíz, con sus hojas, tallos y mazorca, estilizados.

7. — Los motivos que adornan al arquitrabe y las pilastras, seudo hispano-indígenas por su inscripción perfecta en rectángulos precisos. (Capítulo V).

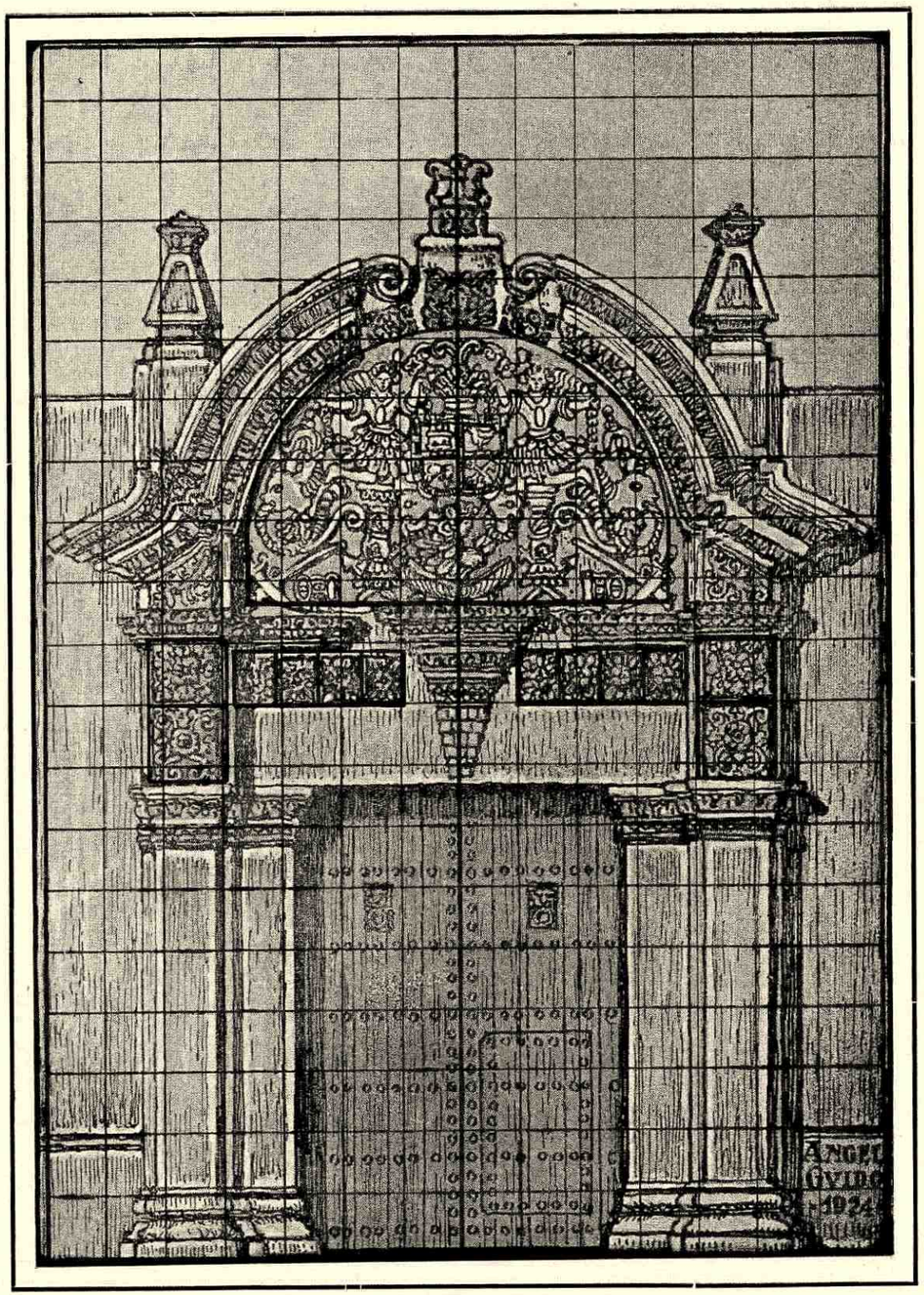
8. — Como en los casos anteriores la ornamentación esculpida a mismo espesor, tiene carácter planiforme. Orígen indígena. (Capítulo V).

Influencia indígena subjetiva: *a*) 1. — Los elementos rectangulares del arquitrabe analizados objetivamente ya, están aplicados bajo un ritmo de espacio *repetición*.

2. — Los elementos rectangulares que adornan la continuación de las pilastras, sobre los capiteles de las mismas acusan el mismo carácter.

3. — Un plano sector central vertical divide, con precisión extraordinaria, los elementos constitutivos del conjunto en dos partes iguales, dando lugar al nuevo ritmo de espacio indígena: *simetría*. (Capítulo V).

b). La naturaleza planiforme de la ornamentación, adornando supeditamente los planos con que se manifiestan las masas, da el carácter subjetivo indígena integral, carácter que sorprende al observador sin entrar en análisis, como una obra de arte de alma genuinamente americana.



PORTADA DE SOLAR AREQUIPEÑO
I

INVESTIGACION ANALITICA DE UNA
PORTADA DE SOLAR AREQUIPEÑO
II

I*NFLUENCIA indígena objetiva*: 1. — En la interrupción de la archivolta del frontis volvemos a encontrar la misma solución que en el caso anterior. El arco inferior de la archivolta se dibuja continuadamente por la presentación de placas ornamentadas. Caso 5 de la influencia indígena del ejemplo anterior.

2. — En la clave de la archivolta un semi sol estilizado. (Capítulo V).

3. — Las guarniciones del frontis, las de la cornisa del arquitrabe, las de los capiteles de pilastras, las de la ménsula central, exceptuando el modillón inferior aclasicado, todo de carácter seudo hispano-indígena.

4. — La decoración de la continuidad de las pilastras, en primer lugar por el carácter seudo hispano-indígena de su estilización fitomorfa y en segundo lugar, por su inscripción en rectángulos perfectamente geométricos.

5. — El adorno del arquitrabe mediante unidades fitomorfas geometrizadas y perfectamente inscribibles en rectángulos.

6. — Sendas urnas indígenas que flanquean la portada, tratadas a manera de macetones, de los cuales se ramifica un doble tallo originalmente ondulado, enriquecido con hojas y flores tratadas a la manera indígena.

7. — La ornamentación esculpida a un mismo espesor tiene carácter planiforme. (Capítulo V).

Influencia indígena subjetiva: *a*) 1. — En el arquitrabe, los elementos inscriptos en rectángulos se presentan colocados sucesivamente en continuación horizontal, dando lugar a una *repetición*.

2. — El ritmo de movimiento de la decoración central del frontis reviste esa dureza y rigidez, de origen indígena. (Capítulo V).

3. — Un plano sector vertical central acusará con precisión geométrica, el nuevo ritmo de espacio indígena: *simetría*.

b) — La ornamentación esculpida a espesor uniforme, cubre planiformemente las masas, subordinándose a la expresión pura de los planos estructurales. Carácter cúbico indígena.

2. — La expresión conjunta de rigidez geométrica del esqueleto constructivo, la severidad integral que despide este ejemplar a la observación conjunta, da otro detalle de la influencia subjetiva indígena.

AMPLIACION DE LOS PLANES DE ESTUDIOS DE LAS FACULTADES DE ARQUITECTURA DE LA REPÚBLICA, CON LA INTRODUCCIÓN DE UN CURSO ESPECIAL SOBRE "HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y ORNAMENTACIÓN PRE Y POST · COLOMBIANA".

Trabajo leido en el Segundo Congreso Universitario Anual reunido en Buenos Aires el 13 de Setiembre de 1924.

CUANDO las condiciones de civilización de un pueblo han concluído de ser trasunto de otros, para constituir una entidad de complexión propia, surge la necesidad imperiosa de descubrir en sí mismo, la inédita unidad estética de cierta esencia canónica, para vigor y enjundia de su personalidad.

No hemos marcado, nosotros, una excepción en el ritmo de la historia y hoy, ya, la formación de una arquitectura nacional, como en general la de un arte plástico de raíces americanas, ha llegado a constituir uno de los más serios problemas estéticos, cuya solución definitiva lejos está aún de haber llegado a ultimarse.

Historiando un poco los acontecimientos, podemos decir, que años atrás fuimos invadidos por una estética heterogénea particularmente edilicia, en parte buena y en parte mala, que inmigró fácilmente, sin que preocupara en absoluto el gesto de su transplante sin revisión, ni inquietud por su adaptabilidad a nuestro pueblo y a nuestra tierra.

La imposición de tales formas polifaseadas, tan sencillamente, se explica por la ausencia de canon estético, o por lo menos, la ausencia de un lógico punto de vista único, para la valuación de caracteres y tamiz de recepción arquitectónico, de re-

sultados torcidos, como por ejemplo, el jorobado tipo de chalet suizo, en actitud de escurrir la nieve por sus techos sumamente inclinados, en regiones donde nuestro pueblo conocía la nieve únicamente por fotograbados, y el Luis XV buduaresco, en regiones de paisaje pampeano, sobrio y severo como el más.

A partir del año cincuenta, aproximadamente, del siglo pasado, las formas coloniales fueron progresivamente reemplazadas por las italianas, primeramente, y las francesas después, teniendo, con el andar del tiempo, su acción menos eficaz, las inglesas, las suizas, etc., que tampoco dejaron de marcar su sello.

El *quatrocento* y el *cinquecento* italianos, los tres clásicos Luises, etc., llegaron a nuestro país como si lo hubieran hecho en otro país cualquiera y no se tuvo presente ni nuestro paisaje, ni nuestra idiosincrasia, aunque apenas esbozada en aquella época.

Por otro lado, exceptuando algunos pocos ejemplos dignos de especial respeto, nos llegó un florentino ni muy ortodoxo, ni muy rico en imaginación comprensible del estilo y un cincocentista que dejó mucho que desear.

Transcurridos algunos años después, llegaron los Luises franceses, provocando una lucha intestina estética, por la preponderancia de cada cual, que continúa aún hoy, sin esperanzas de paz, con la diferencia única que antaño eran arquitectos extranjeros los que traían el estilo y hoy son nuestros mismos

arquitectos los que imponen los estilos extranjeros. De hace poco tiempo a esta parte, cúpole el triunfo a los Luises; hoy parece ya el italiano, el florentino, quien pretende ceñirse la corona.

Pero, lo pernicioso para nuestra arquitectura, a través de este proceso de combate estético, fueron las consecuencias desastrosas creadas al margen del mismo, es decir, por el surgimiento de ciertas formas arquitectónicas, que derivando de la primera pretendían ser de la segunda y viceversa, cuya clasificación precisa sería de híbridas *cuatro y cincocentistas* o *Luises híbridos* o arquitectura sencillamente *híbrida,* ya que si bien esconden elementos de ambos citados estilos, su dislocada euritmia obedece a la ley del conglomerado caprichoso e insubstancial.

Este panorama estético arquitectónico que nos es dado observar hoy, es el que ha provocado, podríamos decir, la revolución americanista, que saludablemente se ha levantado como justa protesta ante aquella abigarrada maraña con ostentaciones ampulosas en su exterior y vacuidad de espíritu en su interior. He aquí, pues, la situación presente del proceso evolutivo de la arquitectura de nuestra república, cuya corriente regionalista se ha manifestado ya, aunque menguadamente en nuestras urbes más importantes, bajo el título, en cierto modo poco científico, de arquitectura colonial.

Mas, este movimiento de indiscutible importancia no ha sido recogido aún, por las Facultades de Arquitectura de nuestra República con la transcendencia que merece y este trabajo tiene por objeto expresar la conveniencia que sea en el seno de las Facultades mismas, donde, con el rigor propio de la enseñanza universitaria, se inicien los conocimientos relativos a las formas generadoras del ya nombrado estilo, puesto que tales conocimientos deben tener todos los caracteres propios de los estudios rigurosos y disciplinados, para conseguir ciertamente, que el espí-

ritu de su promulgación, pase más allá del diletante, como lo es en la actualidad, con algunas pocas excepciones sin duda.

Mucho de lo que hoy se conceptúa con cierta pretensión tradicional como nuestro, admitiéndole personalidad propia, americana, no es más que sencilla forma hispana trasladada a América, sin originalidad, ni innovación o en ciertas ocasiones solo desnaturalizamiento de fuentes hispanas o lusitanas, por impericia, pobreza de medios, ausencia de obreros expertos, etc., es decir, por motivos ajenos a la gestación pura de la obra de arte.

Tenemos en América, en la arquitectura post-colombiana, ejemplos que siguen paralelamente el desarrollo de la arquitectura española a partir del siglo XV y especialmente la evolución agitada del Barroco.

Estos detalles no deben escapar al pretendido resurgimiento tradicional, por la razón que marca la pauta cierta donde terminan las formas hispanas y comienza la propia originalidad americana o su no existencia según los casos.

La escuela herreriana, detalles platerescos imprecisos, elementos mudéjares, descúbrense en muchos ejemplos coloniales; el triunfo del barroco y su imposición definitiva contra el mesurado herreriano, lo tenemos también reflejado en la arquitectura de la colonia. El churrigueresco, después, que tantos ejemplos buenos y malos nos legó, y finalmente, el barroco-vitrubiano y el clasicismo-herreriano fueron los que guiaron las obras de la colonia en los últimos años del virreinato.

Es preciso, por consiguiente, que toda nuestra arquitectura americana, levantada después de la llegada de Colón, pase por una revisión relativamente honda, para bien y vigor de cualquier innovación o resurgimiento contemporáneo, y deben ser las Universidades mismas, por lo menos las iniciadoras de tales severos estudios, que una continuación autodidacta, pondría en manos del profesional de mañana un caudal de conocimientos suficientes para robustecer sus pasos a través del amplio proceso de transformación estética arquitectónica de nuestro país, proceso más grave de lo que vulgarmente se conceptúa.

Son estos razonamientos los que motivaron uno de los puntos de nuestro tema que consiste en la inclusión, en los planes de estudios de las Facultades de Arquitectura de la República, de un curso especial sobre *Historia de la Arquitectura y Ornamentación americana post-colombiana* con la adición del estudio histórico paralelo de la ornamentación que constituye el complemento imprescindible de la arquitectura misma y la influencia aborígen americana influyó inmediatamente sobre la ornamentación española, cuyo conocimiento se hace pues absolutamente necesario.

Ahora bien, el conocimiento comparado de nuestra arquitectura post-colombiana significa la justa apreciación de su originalidad, únicamente la cual debe explotarse con la disciplina

propia de tan delicado problema, si es pretensión el hacer obra de vigor y digna de marcar ruta a nuestra dislocada estética arquitectónica actual. Y esa originalidad aludida existe, casi podríamos asegurar, en la influencia aborígen en primer término y en segundo lugar con ínfima eficacia en detalles especiales que no es este el lugar de exponer.

Sentado esto ,se desprende lógicamente la necesidad de conocer las formas pre-colombianas, sea en la arquitectura como en la ornamentación, cuyo espíritu, principalmente, ha torcido o guiado hacia un camino nuevo, marcando ejemplos felizmente suficientes para sentar una investigación rigurosa.

En este sentido existen obras levantadas en la época de la colonia, cuya similitud con las españolas, no constituyen el fascímil o la derivación directa, sin rasgos inéditos, sino que un nuevo ritmo dentro de la historia de la arquitectura parece ocultar las flamantes formas americanas, dentro de las cuales, no es aventurado opinar sobre la posibilidad de descubrir en ellas el futuro canon eurindiano que unificará disperas energías hacia una soñada arquitectura propia.

Es, pues, en la Universidad, donde debe conseguirse eficazmente esta iniciación hacia la unidad de criterios, sea con respecto a la arquitectura pre o post-colombiana, en bien de una necesidad tan actual, malogrando en esta forma la disparidad de interpretaciones que menguan las esperanzas de llegar a dar a nuestro país la arquitectura que plasme su espíritu y recoja fielmente el sentido de nuestra tierra.

Una *Historia de la Arquitectura y Ornamentación americana pre y post-colombiana,* comparada, erudita y jugosa en apreciaciones modernas y aplicabilidad contemporánea, constituye, a nuestro entender una elocuente necesidad para todo arquitecto americano de nuestro tiempo.

Tales son, finalmente, los argumentos que exponemos en defensa del tema citado, cuya brevedad reglamentaria no nos ha permitido dilatar nuestro estudio hacia conclusiones que darían más relieve a la actual trascendencia del problema, cuyo ensayo de solución ponemos a la consideración de este importante Congreso Universitario.

APENDICE

AREQUIPA COLONIAL

Publicado en la Revista
"RIEL y FOMENTO" de
Junio de 1923.

ARE-QUEPAY contestó el rey inca Maita-Capac a sus capitanes, que, en nombre de muchos indios pedíanle licencia para fundar y estar en el maravilloso valle a los pies del Misti. *Está bien, quedaos,* quiere decir y por esta devoción quedóle el nombre de Arequipa. Cuenta esto, sabrosamente, el fidedigno cronista fraile Calancha.

«Y quedáronse y estaban contentos de la tierra, que resultó ser buena, tan buena como hermosa. Y la cultivaron y pusieron en ella sus esperanzas y en ella quisieron vivir y morir. Y esa sencilla civilización incaica, hecha de fiestas y de trabajo, extendióse apacible por el ancho valle, grabando con su cultura una huella profunda en nuestra propia civilización». (Jorge Polar. Arequipa). Y al decir cultura y civilización decimos arte.

Ahora preguntamos: ¿se verificó el contacto entre el arte primitivo europeo y el primitivo americano? ¿Fué como un mundo distinto con su arte aborigen propio y su particular germen, gestación y desarrollo? ¿Y la Atlántida?

Artísticamente podemos decir, sin lugar a hipótesis, que nuestro arte americano es un arte definido, completo, con las características y manifestaciones propias de las artes de los pueblos sin influencias extranjeras, como los egipcios y caldeos y asirios.

En estos mismos egipcios, caldeos y asirios, que tuvieron tronco aborigen, se puede analizar, que el arte siguió un camino distinto del americano, con su maravillosa urdimbre de estilización geométrica.

Ahora bien, un arte con raíces tan profundas no puede ser desalojado completamente por la introducción de otro arte cualquiera, por más vasto y vigoroso que sea. Tal cosa, vamos a demostrar con el ejemplo de la arquitectura colonial de Arequipa.

Es históricamente cierto, que toda arquitectura importada de un pueblo extranjero sufre transformaciones notables en su aplicación. Motivos: paisaje, cultura, carácteres étnicos, técnicos, etc. Ejemplos innumerables tenemos en la historia. Cuando Constantino llevó la arquitectura romana a Bizancio, nació la bizantina, distinta de la romana, por la influencia ineludible de Oriente. Y cuanto esta, la arquitectura bizantina, volvió a occidente, nació el estilo románico, por la influencia, también ineludible del romano.

Y luego, los grandes ejemplos del renacimiento italiano introducido en España, Francia, etc., dando lugar a los respectivos renacimientos. Siempre existió, pues, un sincero recuerdo de la tradición, llevado a la obra de arte.

América, nuevo mundo, crisol donde se fundían todas las influencias del viejo mundo, no hizo excepción, no fué disonante en el ritmo de la historia y esa es la causa porque nuestro colonial no es el mismo que el renacimiento español, o el barroco andaluz,

o el plateresco, o el neo-plateresco, o el churrigueresco, cosa que a manera de ejemplo, nos viene a ilustrar el colonial de esta ciudad peruana, motivo del comentario.

Fundada por los españoles, por el año 1540, comenzó el injerto artístico, de que hacíamos mención, iniciándose con la construcción de la Catedral, en el año 1619 y de la Iglesia de la Compañía en el año 1578.

El 1.º de Diciembre de 1844, un voraz incendio destruyó la catedral que constaba de «tres naves espaciosas y anchas, diez columnas áticas cubiertas con cortinas de terciopelo carmesí, que sostenían diez y ocho bóvedas de arista; catorce ventanas que franqueaban la luz y tres grandes puertas, la libre entrada. Trece hermosos altares de cedro, perfectamente dorados, lo decoraban. El mayor constaba de tres cuerpos y estaba laminado de plata; el tabernáculo ocupaba el primero y guardaba la valiosísima custodia, con el viril y resplandores de oro, engastados, en ellas, muchas piedras preciosas de gran valor». «El incendio lo destruyó todo, despiadadamente, sin perdonar, la voracidad de las llamas, ni el santuario, pues la plata que lo decoraba corrió como el agua fundida a fuego tan devorante». (Mariano A. Cateriano).

Quedó, pues, la iglesia de la compañía, como el monumento colonial, más antiguo, documento maravilloso respecto a la arquitectura.

De construcción solidísima, «el abrir y llenar los cimientos, duró un año, lo cual, dice un cronista, fué harta presteza».

El mismo cronista agrega: «la traza de la Iglesia es muy buena y muy reparada de estribos, contra los temblores». «Cerca de un siglo tardó la gran construcción en levantarse con el inmenso peso de sus muros, bóvedas y soberbia cúpula».

«Y no podía crecer el coloso sino así, lentamente, afirmándose sobre sus pesados rugosos pies de negra piedra granítica, levantando poco a poco su enorme tronco, encorvando sus arcos, desarrollando sus bóvedas con crecimiento tardo, pero firme e inconmovible».

«Como compensación, de que en este templo todo es grande y sólido, pusiéronle un frontispicio todo recortado, calado, labrado, con primores de encaje. Parece este frontispicio sobre la mole del monumento una labor de manos sobre construcciones de gigantes» (Jorge Polar).

Como decíamos, esta iglesia es un documento precioso arquitectónico, dentro del cual, se puede estudiar, en su fachada principalmente, la influencia indígena en el barroco español.

El barroco español, de mediados de siglo XVII, era en cierto sentido una preparación bastarda, hacia el churriguerismo: ostentación, ampulosidad, extravagancia, riqueza decadente.

Los aborígenes americanos habían producido hasta allí, un arte parco, sobrio, concentrado, de una belleza trágica, más vale, como los palacios de Mitla, Palenque, Tiahuanacu o Coricancha. No podía, pues, avenirse así sencillamente, al extravagante churriguerismo. Y es en conjunto y en detalle, donde la influencia americana, mitigó, con gran acopio de equilibrada belleza, el capricho churrigueresco.

Observada desde un punto de vista alejado, la fachada de esta iglesia, esconde sus relieves ornamentados, formando masas justamente distribuidas, de líneas igualmente definidas y simétricas. Ningún motivo esculpido tiene exagerado relieve, ni es-

tropea la línea arquitectónica de conjunto; más vale se aplasta contra la piedra del muro, la cubre como hiedra, como encaje o brocado, dándole un carácter de fina y sobria feminidad, no existiendo ningún ejemplo dentro del estilo, en su origen español.

Si a esta altura de nuestro comentario, recordamos, por ejemplo, la fachada del Hospicio de San Fernando en Madrid o el Transparente de la Catedral de Toledo, se verá con claridad, la beneficiosa intervención del espíritu artístico americano en la arquitectura de referencia.

Deteniéndonos, ahora, en el detalle de la ornamentación, llegaremos a redundar nuestra primera demostración. Ya no es la hoja de acanto estilizada, ni la cartela obligada, ni el escudo emblemático, ni el florero de origen italiano, las unidades ornamentales de nuestra fachada, sinó es más bien, un remedo de todo aquello, transformado, a veces torcido, por el nuevo ritmo de la decoración americana. Y es así, como alrededor de una transformada cartela clásica, se ramifican plumas estilizadas, de penachos indígenas, aros, medallas y hasta en la distribución de florones cuadriláteros, recuerda las katunas toltecas.

Como igualmente, ya no es la hoja de acanto la que preside el motivo ornamental, sinó, más bien, el tronco y hojas de maíz, que por supuesto, debía ser más familiar, querido y provechoso que la hoja de acanto.

En la fachada de la iglesia de Yanaguara, distrito de la provincia de Arequipa, se puede observar, con mejor claridad esta última observación.

Finalmente, como ejemplo de arquitectura civil, traemos un caso de antigua casa solariega arequipeña, del mismo carácter y sabor, que la fachada de la iglesia de la Compañía.

Estas son las preciosas fuentes de investigación, en el arte colonial, que esconde esta ciudad peruana que sorprende al viajero, antes de conocerla en su intimidad, por su blancura y la custodia eterna del gigantesco Misti.

Rosario - Abril de 1923.

PATIOS PACEÑOS - BOLIVIA

Publicado en la Revista "RIEL y FOMENTO" de Agosto de 1923.

EN un comentario anterior, en esta misma revista, hacíamos notar la influencia regional en el arte colonial de América, influencia que a guisa de ejemplo, nos vino explicada por la arquitectura colonial de Arequipa, en el Perú. En este nuevo comentario pretendemos traer un nuevo aporte en favor de nuestra misma tesis sostenida anteriormente.

No está fuera de lugar, por otro lado, dejar bien sentado, que toda investigación y resultado, en este sentido, no es solamente motivo aislado de acontecimiento, de un valor arquitectónico o artísticamente histórico y nada más. Para nuestra moderna arquitectura americana, que no existe ni en sus rudimentos — porqué ellos no han sido aún bien formulados — estos pequeños detalles y observaciones, son tantos jalones que, no hay duda, marcan el rumbo que es preciso seguir si se tiene la pretensión de llegar a una arquitectura nuestra. Nos referimos, casualmente, a la influencia del paisaje, es decir, al carácter con que ya se ha manifestado el paisaje americano, en una arquitectura cualquiera.

Y ya es cosa establecida, históricamente hablando, que si una determinada arquitectura ha recibido por allí, en sus rincones más escondidos, algo de la región, algo de la flora de su

suelo en la ornamentación, algo de la idiosincrasia de sus moradores en sus formas, en una palabra, algo de la visión conjunta del paisaje, a esa arquitectura ya puede clasificársele el parentesco con la región donde se desarrolló y según su mayor o menor influencia, también más próximo o alejado será el parentesco de que hablamos.

Concretando, puede decirse categóricamente que no puede gestarse nuestra antedicha arquitectura a partir nada más que de nuestra idiosincrasia actual, porque sería eludir el germen necesario para esa gestación, ya que poca vida puede tener si no ha cumplido la ley que en todas las obras eternas la naturaleza exige. Y ese germen está, casualmente, en el primer punto de contacto de las formas con el paisaje, contacto que, por supuesto no existe absolutamente en la arquitectura actual de nuestro país, donde acontece el interesante y a la par grotesco caso, de que los moradores, que viven envueltos de un paisaje de pampa, sobrio, sereno, vigoroso, van a las ciudades a habitar mansiones Luis XIV, XV o XVI, de formas nacidas merced a una aristocracia donde era un pecado el pensar profundamente.

Quede, pues, sentado el valor que a nuestro concepto, tienen estos detalles.

Pasemos ahora a describir algunos patios coloniales en la ciudad de La Paz en Bolivia. En general, los solares paceños, constaban de tres cuerpos de edificio, comunicados entre si, de

forma cuadrada o rectangular y con galerías circundantes. Indudablemente copiaban las formas de los patios españoles del renacimiento, formas que éstos, a su vez, las trajeron del renacimiento italiano en su arquitectura civil. De los tres, el primero era el principal y respondía a las necesidades de la vivienda del señor, dueño del solar, cuyas dependencias se distribuían en una planta alta. La escalera de acceso desde el patio constituía el motivo de más valor decorativo del conjunto, como igualmente el lujo de decoración sólo tenía cabida en ese primer patio.

Con respecto a la solución del acceso a la planta alta, mediante una escalera amplia, bifurcada, cuyo arranque, en el eje principal del patio, era coronada con una arcada, que abarcaba ambos pisos, no tiene antecedente perfecto en su origen español, ni más allá en el italiano. El tipo característico de patio italiano y español no presenta la escalera de acceso desde el mismo, a no ser, por ejemplo, el patio del palacio del Potestad o del palacio Gondi en Florencia y de otros españoles cuya escalera se desarrolla hacia un lado del patio y no en su eje mismo. Luego, esta solución, no deja de tener su originalidad determinada, cuyo resultado es laudable, a contar por el ajustado equilibrio de la solemnidad de las arcadas que enfrentan la entrada principal.

El segundo patio se comunicaba con el primero mediante una ancha portada y su oficio era de prestarse al desarnesar mulas y llamas, sirviendo las dependencias que lo circundaban, que

eran distribuidas en una sola planta, para los arreos y demás atavíos necesarios. El tercero igualmente comunicado con el segundo servía de depósito, forrajes, caballerizas, etc.

El material usado en la construcción de estos solares era la piedra. De las piedras usadas, una de mucha aplicación, fué la de las canteras de Viacha, porosa pero resistente.

Actualmente, las necesidades de la vida moderna han variado y a estos solares les han obligado una misión que no corresponde con la que fueron levantados; pero, cierto es, que pese a lo torcido de la vestidura, orgullosamente muestran detrás de la pátina de sus años y del desastre de la despiedad de sus moradores, el gesto soberbio con que vivieron su época. Algunos hay, sin embargo, que engañan sus achaques, con plantas y flores que, acertadamente ponen la nota fresca que falta en otros, donde el musgo crece sobre las archivoltas y una hilera de tallos coronan las cornisas y parapetos, allí donde los arquitectos exigen la desnuda y fina línea recta.

Pero la nota más interesante que ofrecen esos patios coloniales, en la actualidad, es el carácter público de algunos de ellos. Allí va el indio a descansar de sus largas y penosas caminadas por las inevitables quebradas de La Paz y de sus sierras circundantes. Otros, no solamente a descansar ellos, sinó sus llamas o burritos que traen del interior de las montañas, cargados de cueros, lana o coca. Los hay que suelen levantar un diminuto comercio de baratijas en el suelo, junto a un labrado pilar de pie-

dra. Y finalmente otros, ovillados en un rincón del patio, *estando* y nada más.

Todos estos habitantes improvisados reviven el silencio vetusto de estas casonas coloniales y las notas vibrantes de algunos ponchos o las cintas coloreadas que marcan las llamas o los pliegues chillones de alguna pollera de chola parece que trajeran un poco de sol en la noche que duermen las formas carcomidas por los años. Y también, desde el interior de algunos de ellos, por encima del pétreo coronamiento, se dibuja en el cielo el pico del Illimani, que asoma su cresta eternamente nevada.

Y si hemos hablado de las formas carcomidas, no por eso dejan de conservarse muchos detalles, con los cuales es posible un estudio metódico y sin interrupción.

La visión de conjunto, el equilibrio de masas, difiere de su importación española de la misma característica que hicimos notar en otra ocasión, a propósito de formas coloniales. Los salientes poco acentuados, las esculturas poco voladas, los relieves sin ostentación ni exagerados, es decir, en general, las formas no pierden su carácter geométrico por la intervención del ornato.

En la ornamentación existen motivos de marcada influencia aborigen, que en su conjunto, cubriendo las formas ya amasadas por un carácter similar, completan el gesto con que se presentan al observador. Los relieves son esculpidos a la manera

incaica, es decir, a un solo espesor de relieve. El carácter de éstos, es en general, comprimido, apretado carácter peculiar del relieve incaico, por ejemplo, como el del arquitrabe de la Puerta del Sol en Tihuanacu.

Donde la ornamentación adquiere entusiasmo, vuelo, lirismo, lo hace en forma que no tiene parecido ni con el barroco o el churriguera, pero sí, con ciertas formas aztecas.

Y toda esta nueva vestidura con que fueron ataviadas las formas españolas de estos patios coloniales, fué debido a la intervención del indio. El indio ha intervenido obligadamente en la construcción y si los sillares fueron cargados en su hombro, también sus manos cincelaron los pequeños detalles de la ornamentación. Y en su carácter primitivo, el indio representa el paisaje, la región, ya que su vida es y ha sido, nada más que una continua adaptación a la naturaleza en que vive y en la que vivieron sus antepasados en largos siglos atrás.

La impresión superficial de algunos motivos ornamentales, que parecen ejecutados por manos inexpertas, en su estudio más meticuloso, se descubre que no es tal cosa, sino el nuevo ritmo del origen regional, el sello emotivo y subjetivo del paisaje.

¿Por qué esconden estos patios coloniales, que muestran en la generalidad de las construcciones de la época, en el Perú, Bolivia, y en algunas nuestras, un carácter de ranciedad que no es la ranciedad española del Renacimiento, ni del siglo XVII ? El secreto está, según nuestra opinión, casualmente en esa influencia que comentamos y de aquí, también, que el abuso de esa ranciedad en nuestro resurgimiento de la arquitectura colonial, desvirtúa de raíz, su verdadero carácter, ya que destruye esa unidad que dimos en llamar parentesco con la naturaleza.

Y aunque la heráldica que blasona el frontón del pórtico principal, de uno de los patios más interesantes de La Paz,

el de los Marqueses de Villaverde, rece, españolamente, ranciamente: «Esta espada quebrará, más mi fé no faltará», en los días brumosos, las formas humedecidas hablan claramente de la región: ocre, cobriza, fría, inhospitalaria, con sus indios tristes y silenciosos, que tan bien saben engañar su trágica tristeza, con las huancaras, los pinquillos y las quenas.

Rosario - Junio de 1923.

INFLUENCIA ABORIGEN EN LA ARQUITECTURA COLONIAL SAN LORENZO DE POTOSI

Publicado en la Revista "RIEL y FOMENTO" de Diciembre de 1923.

Ya en anteriores comentarios hemos tenido ocasión de traer ejemplos para tratar nuestra tesis sobre la influencia aborigen en la arquitectura colonial, por ahora de Perú y Bolivia. También hemos puesto de manifiesto la extraordinaria importancia, bajo el punto de vista arquitectónico, que tiene esta fusión de un arte aborigen con otro europeo, ya que hablando con precisión, no es más que un ejemplo eternizado en piedra, de uno de los tópicos eurindianos del complejo programa que con abundosa erudición e irrefutable acierto sintetizara Ricardo Rojas.

Debemos al mismo tiempo manifestar que a la edificación sobre tales cimientos teóricos, se han traído ya buenos sillares, aunque de otras fuentes de las que tratamos y trataremos aquí, y hemos de citar al arq. Martín Noel como el primer obrero intelectual que se propusiera llenar dichos cimientos con el tesón y el ajustado juicio que tal oficio requiere.

No se nos pase de largo, por otro lado, esta actitud obligada de adoptar por los arquitectos americanos actuales, al ponerse en contacto con las corrientes estéticas, de carácter puramente intelectual, actitud antiquísima, por otra parte, vitrubiana, definida por aquella frase del insigne arquitecto romano, que en su directa traducción italiana dice: «*Non bisogna far cosa di*

cui non si possano dare buone raggione » y esas razones exigidas no eran técnicas, elementales las más de las veces, sinó de índole intelectual.

Convengamos que a fuerza de ser antiguo, se había hecho extraña esta actitud.

En el presente ensayo trataremos de analizar en detalle lo que ampliamente hemos observado ya, y para tal fin, hemos de remitirnos a las dos arquitecturas que se fusionan en una, sumamente característica, de cuerpo y alma propios y que constituye la arquitectura colonial o post-colombiana o hispano-americana.

La arquitectura española de los siglos posteriores al XV es suficientemente conocida: el plateresco, el renacimiento con las influencias renacimiento italiano, gótica, mudéjar; luego el barroco, y para nosotros especialmente el barroco andaluz, la influencia borrominesca, churrigueresca, la influencia francesa en el siglo XVIII, etc. La ornamentación, la sal de la arquitectura, podríamos decir, fué indudablemente siguiendo las mismas inflexiones, y los ritmos ornamentales saben a fuentes ya góticas, ya platerescas, ya italianas o ya mudéjares o ya bien, caprichosas y dislocadas como en el churriguerismo.

La arquitectura americana pre-colombiana, es decir, pura, de tronco únicamente aborigen, no nos es del todo conocida, si medimos tal conocimiento con relación al que nos es fácil con respecto a los del viejo mundo. Sin embargo, las investigaciones

son ya abundantes y suficientes para poder practicar un estudio algo contraído sobre ellas. Desgraciadamente los resultados cronológicos aún no han llegado a constituir el escalonamiento definitivo e indiscutible que los arquitectos necesitamos y no en pocas ocasiones, es fuerza hacer paréntesis, que no dudamos los arqueólogos pronto salvarán.

He aquí pues las dos corrientes arquitectónicas: la hispana y la americana. Trataremos de investigar su fusión.

Pero antes de llegar a dicha fusión, hemos de ahondar algo más sobre la americana, seleccionando las que prestan mayor eficacia para nuestro caso particular de la portada del templo de San Lorenzo de Potosí, motivo de este ensayo.

Por otra parte, las ornamentaciones más ejemplares nacidas en los períodos de gran esplendor arquitectónico, siglos XII, XIII y XIV, estaban desarrolladas en forma lógica, razonada, disciplinada. Las arquitecturas romanas y renacentistas, por ausencia de propia gestación, encierran una ornamentación que en las más de las veces, producen la impresión de «postizas y mecánicas» (Domenech).

En la ornamentación medioeval-occidental, anterior al siglo IX, se advierte la mayor incongruencia, causa y efecto al mismo tiempo de la paupérrima arquitectura de la época. La misma observación se puede apuntar en el siglo XVIII francés con la caprichosa influencia chinesca, dando lugar, con otras causas además, al inconsistente y frívolo estilo Luis XV.

Queremos decir con esto, que las grandes arquitecturas han corrido paralelas con las igualmente grandes ornamentaciones.

Ahora bien, traeremos un ejemplo de ornamentación americana, de un valor ornamental admirable que, por inducción, hace razonar en el esplendor de la arquitectura que lo escondía y que por desgracia, el tiempo ha destruído grandemente: nos referimos a la ornamentación del frontis de la Puerta del Sol en Tihuanacu. (Posnansky). Su estudio, algo contraído, nos servirá para encontrar parte de la influencia aborigen en nuestro ejemplo colonial y debido a su constitución compleja para muchos ejemplos más, que en otra ocasión trataremos. Después estudiaremos un nuevo ejemplo pre-colombiano, de ritmo ya no geométrico sinó relativamente ondulado: la ornamentación de los monolitos de Chavin, de Huantar (Wiener), sin dejar de traer ejemplos americanos del norte de extraordinaria similitud, que nos servirá con suma eficacia para plantear, con riqueza de argumentos, nuestro problema.

Sentado lo que antecede, el método de investigación que usaremos será el desarrollado por Domenech, Muñoz Dueñas y Pérez Dolz, indiscutibles autoridades en lo que se refiere a técnica ornamental.

El esqueleto constructivo de la ornamentación del frontis aludido es elementalmente geométrico, como puede observarse en el dibujo: un rectángulo de base menor horizontal en el centro;

en la parte inferior otro alargado de base mayor horizontal y lateralmente, cantidades de pequeños cuadrados, exactamente iguales entre si y repartidos con absoluta simetría. Luego, las *unidades ornamentales* están constituidas por rectángulos perfectamente geométricos y bien trazados, dando lugar cada uno a una *inclusión* (obra citada, pág. 39).

Un eje vertical que pasara por la parte media del frontis dividirá en dos partes iguales al elemento central rectangular y al inferior alargado, también rectangular, repartiendo las unidades pequeñas en igual número hacia la izquierda. Adviértase la precisión extraordinaria con que están trazadas las unidades. Esta disposición da lugar a un primer ritmo de espacio: *simetría*. (Obra citada, pág. 28).

En las tres filas de cuadrados iguales que se distribuyen a ambos lados del eje vertical, observamos que dichas unidades, iguales entre si, se continúan hacia la derecha como hacia la izquierda, bajo una ley absolutamente geométrica: en línea horizontal. Esta disposición da lugar a un nuevo ritmo de espacio: *repetición* con interrupción de unidades. (Obra citada, pág. 24).

En el sentido vertical observamos la distribución de las antedichas unidades en ocho hileras en cada lado, dando lugar como unidad geométrica a una nueva *repetición*, pero como *inclusión* o sea debido al elemento incluído en la unidad, a otro nuevo ritmo de espacio: *alternancia* (Obra citada, pág. 30).

Dentro del rectángulo inferior se desarrolla el *signo escalonado* (Posnansky: El signo escalonado en las ideografías americanas y con especial referencia de Tihuanacu), según su eje más simple, quebrado, dejando los espacios libres contrapuestos, donde están colocados con suma precisión geométrica, rectángulos iguales entre si, dando lugar a un último ritmo de espacio: *contraposición*). (Obra citada, pág. 36).

Como acabamos de demostrar, el esqueleto constructivo es geométrico y las unidades ornamentales principales también absolutamente geométricas. En una palabra, ateniéndonos a la prolija clasificación de los autores antes citados, el *ritmo de movimiento* (pág. 50) de la ornamentación que estudiamos es ***geométricamente lineal.***

Ahora nos resta analizar, para ser explícitos, las inclusiones. Digamos de paso que el significado simbólico de las imágenes, teniendo para nosotros interés secundario, puede sernos eficaz como valor objetivo, a los efectos del análisis de la estilización.

De la obra de Posnansky: «*Una metrópoli en América*», sacamos que nuestro elemento central rectangular, tiene como inclusión la figura del Sol, antropomórfica, con su corona y parado sobre un pedestal escalonado. Las unidades repartidas hacia derecha e izquierda representan dos tipos distintos de inclusiones: el signo cóndor y el signo hombre alado (págs 182 y 183, obra citada). En el arquitrabe el *signo escalonado* contrapone imágenes respectivas del Sol con su corona, significando según el mismo autor, los meses del año. (Posnansky: Templos y viviendas prehispánicas).

Del espíritu de la admirable estilización de estas imágenes no nos ocuparemos en el presente ensayo. Sírvanos únicamente como complemento explicativo.

Hemos llegado pues, a resarcir las leyes ornamentales que rigieron la ejecución de nuestro ejemplo de ornamentación americana, que como hemos observado, encierra un carácter completamente peculiar y distinto de las leyes que rigieron la ornamentación hispana posterior al siglo XV, que como hemos dicho ya, respondía a fuentes cuyos esqueletos constructivos nos son sencillamente conocidos.

Si en la ornamentación de cualquier obra hispano-americana, haciendo exclusión del carácter de *inclusión* de la unidad ornamental, en la aplicación de la misma, se ha conseguido algunas de las leyes antedichas, tenemos pues, en forma eficiente e indubitable, la influencia subjetiva aborigen en la ornamentación colonial y por ende en la arquitectura. Y hemos calificado de subjetiva la influencia antedicha, para distinguirla de la objetiva, fácil de analizar, sin duda, puesto que los detalles que pueden ser, ya un indio estilizado, o ya plumas, medallas, astros, etc., son descubiertos sencillamente por la investigación superficial de la arquitectura estudiada. No sucede tal cosa, con la influencia que dimos en llamar subjetiva, que, pudiendo ser la unidad ornamental absolutamente hispana, en su distribución para llenar una superficie determinada, puede haber regido una ley completamente aborigen, como trataremos de demostrar.

Hasta este punto hemos analizado ejemplos de ornamentación americana, relativamente próximos geográficamente, al ejemplo colonial que comentamos, ornamentación que, como observamos, es de carácter geométricamente rectilíneo, en lo referente a ritmos. Pero analizaremos también otro ejemplo americano, de

carácter curvilíneo, con respecto a ritmos de movimiento. El dibujo que se acompaña y que nos es conveniente para nuestro caso, pertenece a un detalle de la ornamentación de un monolito de Chavin de Huantar. Paralelamente traemos un ejemplo, de los tantos del arte americano del norte, pre-colombiano, que aunque geográficamente distantes entre si, la semejanza es sumamente manifiesta, como puede observarse. También hemos de apuntar al mismo tiempo, la disparidad de ritmos con respecto al barroco español y al churrigueresco que son los más próximos, como ricos en elementos curvilíneos.

Tenemos, finalmente, el carácter intrínseco de ambas ornamentaciones. Examinaremos su fusión en un ejemplo de los tantos: la portada de San Lorenzo de Potosí.

La portada de San Lorenzo de Potosí responde en sus líneas y masas generales arquitectónicas a los numerosos ejemplos hispanos seiscentistas. Una puerta principal flanqueada por sendas pilastras y en saliente, columnas helicoidales. En la parte superior y en el eje un tabernáculo, igualmente flanqueado por sendas columnillas también helicoidales, sostenidas las cuales, por discretas ménsulas. Proporciones clásicas, arcos de medio punto, con una pequeña discrepancia en la cornisa de la archivolta, al no morir en la imposta, desde luego de poco significado y que no creó escuela.

Mas, una penetración un poco escrupulosa en lo referente a la manera de manifestarse la línea y la masa arquitectónica, hace comprender que las masas labradas en sus superficies con primor y minuciosidad, no pierden sus caracteres geométricos, es decir, que la intervención del ornato no sacrifica la impresión justa de las masas reales y las líneas, aristas de esas masas, igualmente conservan la recta o la curva de su primera gestación. Volvemos pues, a encontrar el mismo carácter que en otra oca-

sión apuntamos, al referirnos a la fachada de la iglesia de la Compañía de Arequipa. Y decíamos entonces: «*Ningún motivo esculpido tiene exagerado relieve ni estropea la línea arquitectónica de conjunto, más vale se aplasta contra la piedra del muro, la cubre como hiedra, como encaje o brocado, dándole un carácter de fina y sobria feminidad, no existiendo ningún ejemplo de estilo, en su origen español*».

Como dijimos, en los ejemplos españoles, no encontramos este carácter. En las portadas ricas de ornatos, los relieves tienen distintas gradaciones de espesor, se acentúan más, tiene vida, movimientos propios, hasta llegar con el churrigueresco, a dominar el conjunto, hasta matar las formas puras y serenas de la arquitectura en si, bajo el enfático fervor de su carácter escultórico más que arquitectónico.

Recordemos a este punto, el carácter del labrado, que hemos apuntado al tratar la Puerta del Sol en Tihuanacu, por no citar numerosos ejemplos más, y no es preciso gran penetración para encontrar su semejanza indudable.

Anotemos, pues, este primer resultado positivo sobre la influencia del arte aborigen americano en la arquitectura colonial.

Penetremos ahora en la ornamentación y dividamos las influencias en objetivas y subjetivas.

Entre los detalles que objetivamente se manifiestan indígenas con claridad, comenzaremos por apuntar dos indias estilizadas que sirven de sostén a los capiteles de las columnas princi-

pales. El tocado lácio, el pecho ataviado con adornos fuertemente estilzados y a raíz de la cintura comienza una pollera de plumas igualmente estilizadas. Sobre la cabeza reposa un capitel semicorintio y el cuerpo termina ocultamente en la columna helicoidal, dando lugar el conjunto a una extraña y exótica concepción de cariátide.

Estas mismas indias estilizadas, pero disminuidas de tamaño proporcionalmente, se observan en las columnas situadas en los flancos del tabernáculo, dándonos un segundo detalle de influencia objetiva.

El tercer detalle indígena lo observamos en sendas caras de indias que enfrentan en uno de los rizos de cada columna principal, como así igualmente, en la parte de friso que corresponde a cada una de las columnas principales.

En la parte superior dos figuras de santos de carácter indígena, uno de los cuales sostiene los simbólicos grillos de San Lorenzo, nos dan el cuarto detalle aborigen.

Y finalmente, a ambos lados del tabernáculo, como fondo se puede observar, a la derecha la luna y varias estrellas estilizadas, y a la izquierda el Sol con igualmente varias estrellas, que recuerda aquella representación de Pachacuti sobre la concepción del mundo por los incas: «A la izquierda se ve la figura del Sol (*Inti*), a la derecha la de la luna (*Quilla*). Debajo del Sol está representando *Chasca*, el planeta Venus, la estrella de la mañana, y más lejos aún, la vía láctea (*Catachillay*). A la derecha de estos astros aparece un plantel de estrellas, representando las constelaciones». Extraño simbolismo, por otra parte, que tira a pensar en el deseo de eternidad de esa civilización extinguida, que antes de morir quiso gravar en piedra su religión panteísta, como estridente nota herética en el templo mismo de los que la destruyeron.

Penetremos ahora en la parte subjetiva de la ornamentación de nuestra portada.

Un eje vertical pasando por el punto medio de la puerta divide en dos partes, completamente iguales, el conjunto de la portada, dando lugar a una perfecta simetría. Pero este carácter se encuentra en algunos de los ejemplos españoles correspondientes; mas, es en los detalles donde veremos acentuado en forma extraordinaria el ritmo de espacio, *simetría* que apuntamos más arriba, carácter que en los ejemplos hispanos jamás llega a tal ortodoxia. Observando la ornamentación de los paños externos laterales, llama la atención la exacta igualdad de ambos paños, hasta en el más mínimo detalle, que hasta puede llegar a dudarse de que fuera cincelado en piedra, pareciendo más vale, de material fraguable volcado de una misma matriz. Este detalle que escapa a primera vista, viene a contribuir al concepto de simetría absoluta que apuntamos en un principio sobre el ejemplo americano.

Pero no es sólo ese detalle el que fortifica el concepto anotado, sinó, son varios los que contribuyen a no dudar del mismo. En ambas columnas principales a la altura de un mismo rizo, se presentan dos pequeñas caras de carácter indígena y es de admirar la minuciosidad y precisión en dar una simétrica colocación en el mismo lugar de ambas columnas.

Otro detalle se puede anotar observando las ornamentaciones fitomorfas que rodean las columnas siguiendo la dirección de los rizos, donde es de admirar la igualdad absoluta de ambas ornamentaciones, en las que se advierte las mismas hojas, tallos y flores, colocadas con asombrosa precisión geométrica.

La misma observación se puede hacer con todos los motivos ornamentales de la portada.

He aquí, pues, la primera parte de la influencia subjetiva

americana en la arquitectura colonial peruana y boliviana: la simetría.

No hay ejemplo español que reúna con tanto primor las condiciones que deben responder al concepo de simetría, tan satisfecho por otra parte por la ornamentación americana y por ende, la arquitectura.

Los pilares principales y partes externas del muro primero entrante del pilar, están ornamentados, desde el zócalo hasta el arquitrabe, por placas rectangulares decoradas, aplicadas en sucesión vertical, e interrumpidas por espacios exactamente iguales. Resarciendo la ley del caso resulta el ritmo de espacio *repetición*. No hay un solo ejemplo ornamental español que esconda este ritmo. En los americanos es común, como hemos observado en el frontis de Tihuanacu.

Pero no se nos pase de largo el interesante caso de que las inclusiones de dichas unidades ornamentales, no tienen marcado carácter americano, sinó más vale hispano-americano, con mayor tendencia hispana. Y recalcamos este detalle subjetivo, ya que insinúa la solución de uno de los puntos del complejo problema de nuestra futura arquitectura americana: la influencia americana, mediante los ritmos ocultos. Luego, por razonamiento puro hemos de anotar, en segundo lugar, esta elocuente influencia aborigen en nuestra portada colonial.

Y finalmente en los paños extremos laterales ornamentaldos, encontramos un esqueleto de ritmo de movimiento curvilíneo y ornamentado con temas que no son fitomorfos como en la generalidad de españoles correspondientes, sinó más vale, abstractos, de igual espesor y ancho en toda su extensión y como tema y ritmo, de una semejanza demasiado marcada para dudar del parentesco de carácter con las similares americanas, como se puede observar en los dibujos. Ritmo de movimiento ondulado extraño,

cuyo carácter consiste en una especie de sorprendente interrupción, de tanto en tanto, que pese a tales, constituye una verdadera unidad.

Sin pretender traer una opinión categórica, hemos de confesar que algo de este extraño ritmo, creemos haber encontrado en los ejes constructivos de los cactus gigantes, y en ciertos temas de música incaica.

Ponemos punto final con este último detalle subjetivo de influencia americana en la arquitectura post-colombiana, con el deseo de haber contribuido, aunque fuera en algo mínimo, al conocimiento de un arte tan nuestro, como es el colonial.

Rosario - Octubre de 1923.

INDICE

PREFACIO DEL ARQ. MARTIN S. NOEL ..... pág. 11
PROLOGO ..... » 21
INFLUENCIA INDIGENA EN LA ARQUITECTURA COLONIAL PERUANA Y BOLIVIANA » 27
Capítulo I. — Itinerario sintético de la expresión plástica formal de la arquitectura hispana de los siglos XVI, XVII, XVIII ..... » 37
Capítulo II. — Síntesis de la expresión plástica formal de la arquitectura incaica y pre-incaica ..... » 47
Capítulo III. — Síntesis de la expresión plástica formal de la arquitectura colonial peruana y boliviana de carácter hispano-indígena ..... » 55
Capítulo IV. — Itinerario sintético de los caracteres principales de la ornamentación arquitectónica hispana de los siglos XVI, XVII y XVIII ..... » 63
Capítulo V. — Síntesis de los caracteres principales de la ornamentación incaica y pre-incaica ..... » 71
Capítulo VI. — Síntesis de los caracteres principales de la ornamentación arquitectónica colonial peruana y boliviana de carácter hispano-indígena » 89
Capítulo VII. — Fusión integral de la arquitectura colonial peruana y boliviana de carácter hispano-indígena ..... » 97
INVESTIGACION ANALITICA DEL FRONTISPICIO DE LA IGLESIA DE SAN LORENZO EN POTOSI ..... » 103
INVESTIGACION ANALITICA DEL FRONTISPICIO DE LA IGLESIA DE LA COMPAÑIA DE AREQUIPA ..... » 113
INVESTIGACION ANALITICA DE UNA PORTA-

DA DE SOLAR AREQUIPEÑO I ..... » 119
INVESTIGACION ANALITICA DE UNA PORTADA DE SOLAR AREQUIPEÑO II ..... » 125
AMPLIACION DE LOS PLANES DE ESTUDIO DE LAS FACULTADES DE ARQUITECTURA DE LA REPUBLICA, CON LA INTRODUCCION DE UN CURSO ESPECIAL SOBRE: «HISTORIA DE LA ARQUITECTURA Y ORNAMENTACION PRE Y POST-COLOMBIANA ..... » 129

APÉNDICE

Arequipa colonial ..... » 141
Patios paceños — Bolivia ..... » 149
Influencia aborigen en la arquitectura colonial — San Lorenzo de Potosí ..... » 159

INDICE DE GRABADOS

Frontispicio de la iglesia de la Compañía de Arequipa pág. 10
Portada de solar arequipeño ..... » 20
Frontispicio de la iglesia de San Lorenzo de Potosí » 29
Frontispicio de la iglesia de la Compañía de Arequipa » 51
Portada de solar arequipeño ..... » 85
Escalera principal de patio paceño ..... » 96
Investigación analítica del frontispicio de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí ..... » 105
Investigación analítica de una portada de solar arequipeño ..... » 124

ESTA OBRA TERMINÓ DE IMPRIMIRSE EN EL MES DE MAYO DEL AÑO MIL NOVECIENTOS VEINTICINCO